

L'ASCENSEUR
l'ultime traumatisme

DEAD ZONE
l'électrochoc

LA FOIRE DES TENEBRES
les effets spéciaux

TARZAN
adieu johnny

exclusif
GHOULIES
la nouvelle école californienne

M 1462 - 43 - 20 F MARS 84/N°43/20 F - CANADA 2.75 $ - SUISSE 6.50 FS


SUIVEZ LES AVENTURES DE
"ROCKETEER"
DANS
SPECIAL U.S.A
ACTION
ANGOISSE
AMOUR
EN VENTE
A PARTIR
DU 5 AVRIL

Sommaire

SUR NOS ECRANS

ARRÊT SUR IMAGE

Magistralement portée à l'écran grâce aux talents conjoints du réalisateur Jack Clayton et de son auteur Ray Bradbury, *La foire des ténèbres* se distingue par la merveilleuse poésie et la magie qu'elle recèle. Magie soutenue par des effets spéciaux d'une exceptionnelle qualité redevable à leurs créateurs, que nous avons rencontrés pour vous et qui nous livrent leurs secrets…

LES ARCHIVES DE LA JUNGLE

En hommage à celui qui fut le légendaire Tarzan et qui vient de s'éteindre quelque part dans l'anonymat de la jungle californienne, notre collaborateur Pierre Gires a composé ce dossier dans lequel il nous conte l'irrésistible ascension de cet « homme-poisson » qui allait entrer dans la légende cinématographique en devenant le plus célèbre des hommes-singes…

INTERVIEW

Sans doute pensiez-vous, comme nous-même, que la Hollande, perdue entre ses moulins et ses champs de tulipes, était un pays paisible où le fantastique n'avait droit de cité qu'à travers des romans. Dick Maas s'est appliqué à nous démontrer qu'il n'en était rien, et que là-bas, même les ascenseurs pouvaient être hantés par de diaboliques entités !

Alors qu'il était de passage à Paris, ce jeune producteur prolifique doté d'une passion dévorante pour le cinéma fantastique, nous a confié ses extraordinaires et multiples projets qui bientôt fleuriront sur nos écrans. Nous vous en offrons la primeur…

FLASH BACK

Remontant le temps à travers la prodigieuse machine à rêves hollywoodienne, Forest J. Ackerman se souvient pour nous de l'un de ces « monstres » auquel il porta la plus profonde admiration : Boris Karloff.

CHRONIQUES FANTASTIQUES

REDACTION : Directeur de la Rédaction : Alain Schlockoff. **Secrétaire de Rédaction :** Dominique Haas. **Comité de rédaction :** Jean-Pierre Andrevon, Cathy Karani, Jean-Marc et Randy Lofficier, Gilles Polinien, Alain et Robert Schlockoff, Daniel Scotto. **Collaborateurs :** Hervé Dumont, Adam Eisenberg, Alain Gauthier, Michel Gires, François Guérif, Xavier Perret, Jean-Pierre Piton. **Ont également collaboré à ce numéro :** Michel Orard, Gilles Gressard. **Maquette :** Michel Ramos. **Correspondants :** Forrest J. Ackerman, Donald Farmer, Randy et Jean-Marc Lofficier, Anthony Tate (U.S.A.), Alan Jones, Mohammed Rida (G.B.), Giuseppe Salza, Riccardo F. Esposito (Italie), Salvador Sainz (Espagne), Danny de Laet (Belgique), Uwe Luserke (Allemagne), Hector R. Pessina (Argentine), Tomoyuki Hase (Japon). **Illustrateur :** Tugdual. **Documentation :** Nous remercions particulièrement MM. Forrest J. Ackerman, Roger Dagieu, Jean-Marc Lofficier, Anthony Tate, Norbert Moutier, Jean-Claude Tondereau, Christiane Kieffer, Jean-Jacques Huguan, Charles Band et les services de presse de : C.I.C., Fox-Hachette, Warner-Columbia, U.G.C., Walt Disney, AM Films, A.M.L.F., Parafrance, et le Zinzin d'Hollywood.

EDITION : Directeur de la publication : Alain Cohen. **Abonnements :** Media-Presse Edition, 92 Champs Elysées, 75008 Paris. **Tarifs :** 11 numéros : 160 F (Europe : 210 F). Autres pays (par avion) : nous consulter. **Inspection des ventes :** Elvifrance, 201 rue Lecourbe, 75015 Paris. Tél. : 828.43.70. **PUBLICITE :** Publi Ciné, 92 avenue des Champs Elysées, 75008 Paris. Tél. : 562.75.68. **Notre couverture :** l'affiche de « Ghoulies », la nouvelle production Charles Band, avec Bobby Bresee (Empire Productions). L'Ecran Fantastique Mensuel est édité par Média-Presse Edition. Commission paritaire : n° 55957. Distribution : NMPP. La rédaction n'est pas responsable des textes, illustrations et photos publiées qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. Dépôt légal : 1er trimestre 1984. Composition et montage : Cadet Photocomposition. Photogravure quadri : Sigma Color. Impression : Imprimerie de Compiègne et Berger Levrault. Ce numéro a été tiré à 60 000 exemplaires. **L'Ecran fantastique n° 43 paraitra le 5 avril 1984. Edition :** Media-Presse Edition, 92 avenue des Champs Elysées, 75008 Paris. Téléphone : 562.03.95.

Tarzan



Hommage à Johnny Weissmuller

De tout temps, la littérature, puis le cinéma, enflammèrent l'imagination populaire à travers de fantastiques récits d'aventures qui, par leurs audaces et leurs spectaculaires rebondissements, reculèrent toujours plus loin les frontières du possible. Ces récits, à travers lesquels s'égarait la verve délirante de leur auteurs, possédaient tous un dénominateur commun, qui permit à des générations de jeunes et d'adolescents d'y puiser la foi et l'identification sans lesquelles le mur de l'Imaginaire serait demeuré infranchissable : un Héros... Parmi ceux-ci, il en est un, né de l'imagination de Edgar Rice Burroughs, auquel le 7e art consacra de nombreux films (variant de qualité et d'importance au fil des ans) qui enchantèrent un fervent public, aujourd'hui nostalgique et impatient de découvrir la toute-dernière version intitulée *Greystoke.* Ce sauvage et noble héros, amis des animaux, dont l'inimitable cri lui permet de ralier à sa cause les hôtes les plus terrifiants de la Jungle — vous l'aurez bien sûr reconnu — a pour nom Tarzan ! Ce personnage, que l'on vit à l'écran sous de multiples traits, allait cependant entrer dans la légende cinématographique grâce à l'exceptionnelle authenticité que devait lui conférer le seul acteur dont le nom lui restera à jamais lié : Johnny Weissmuller ! Johnny Weissmuller nous a quittés. Mais si la mort, inéluctablement, tue l'homme, jamais elle ne pourra tuer une légende. Et c'est à cette légende qu'était devenu Johnny Weissmuller que nous voulons aujourd'hui rendre un ultime hommage...

1- Roi de la Natation et de la Jungle.

Peter John Weissmuller naquit le 2 juin 1904 à Windler (Pennsylvanie) mais vécut son enfance à Chicago où son père était brasseur et où le jeune Johnny fréquenta l'Université. Mais si ses études se déroulaient sans histoire comme sans éclat, par contre il n'en était pas de même sur le plan physique. En effet, l'enfant était plutôt chétif, malingre, bref il n'avait aucune disposition pour les épreuves sportives ! Comme il n'était pas malade mais seulement d'apparence maladive, un docteur fort avisé lui recommanda non pas d'avaler des fortifiants, mais de pratiquer le plus complet des sports : la natation. Ainsi se forge une destinée : car cette décision allait non seulement changer la vie de l'enfant, mais en faire un personnage célèbre dans le monde entier.



... Tarzan le magnifique ! (Johnny Weissmuller, dans sa première grande aventure)

Rapidement, le jeune Johnny devint un nageur émérite à telle enseigne que ses capacités physiques, jadis inexistantes, devinrent exceptionnelles ; sa réputation attira l'attention des « chercheurs de champions » et bientôt, une ancienne gloire de la natation, William Bachrach, le prit sous sa compétente direction, faisant du néophyte un super-champion dont la carrière devait être couronnée en 1950 par le titre honorifique et fort éloquent de « meilleur nageur du demi-siècle » ! Et meilleur nageur il le fut, certes, si l'on en juge par son palmarès : 174 records antérieurs battus ; 52 records nationaux et 67 records du monde établis ; 5 médailles d'or aux Jeux Olympiques de 1924 et 1928 !

Durant les cinq dernières années 20, Johnny Weissmuller fut le Dieu des piscines ; sa seule présence dans une compétition annonçait par avance le résultat : on se demandait seulement qui arriverait second ! Cette célébrité eut son écho inévitable sur les écrans du cinématographe car on voyait très souvent le populaire champion de natation dans la rubrique sportive des actualités-pas-encore-parlantes avec lesquelles débutait alors chaque séance. Le visage du jeune Weissmuller était connu de toute l'Amérique et il le fut bientôt, grâce aux Jeux Olympiques, de toute l'Europe également. Plusieurs documentaires sur la natation et sur les shows aquatiques où Weissmuller commença à se produire, parlèrent inévitablement de lui. En 1929, il fit même de la figuration dans un court-métrage de la Paramount : *Glorifying the American Girl*, où sa silhouette athlétique était seule mise à contribution. Mais tout cela ne laissait présager en rien ce qui devait lui arriver en 1931, alors qu'il s'était établi à Los Angeles avec sa deuxième femme, Bobbie Arnst (ayant déjà divorcé d'avec une certaine Camille Louier).



Face aux terribles et cruels pygmées de la Jungle...



« Tarzan, l'homme-singe » (1932).

En ce temps-là, la Metro-Goldwyn-Mayer venait de produire le premier film parlant entièrement tourné au cœur de la forêt vierge africaine : *Trader Horn*, histoire d'une femme blanche (Edwina Booth) vivant dans la jungle où elle était devenue la « déesse blonde » des indigènes ; sa fuite avec deux Blancs (Harry Carey et Duncan Renaldo) venus la ramener à la civilisation provoque le courroux des autochtones qui poursuivent sans relâche le trio, lequel connaîtra bien des tourments, y compris des attaques d'animaux d'un réalisme encore jamais vu à l'écran. Le metteur en scène de cette passionnante aventure était Woody S. Van Dyke, auquel Louis B. Mayer, grand patron de la Metro, demanda de poursuivre sur sa lancée et de tourner une autre odyssée exotique afin notamment d'utiliser des séquences non retenues dans le métrage final de *Trader Horn*. Il fut décidé d'adapter pour la première fois au cinéma parlant le personnage de Tarzan, déjà très populaire à l'écran muet puisqu'il avait fait l'objet de 8 films, presque tous des serials aux innombrables

péripéties. Il fallait d'abord trouver un nouvel interprète, et la MGM fit passer des tests à plusieurs acteurs déjà connus sans être très célèbres encore : Joel McCrea, Douglas Fairbanks Jr, Johnny Mac Brown, Charles Bickford, Tom Tyler et même Clark Gable. Mais aucun ne fut retenu, aucun ne correspondait à l'idée que l'on se faisait du personnage, malgré leur physique avantageux.



Un second chef-d'œuvre, toujours avec Maureen O'Sullivan : « Tarzan et sa campagne » (1934).

Selon certaines sources, Weissmuller serait venu au studio rendre visite à son ami Clark Gable et, ayant appris que l'on faisait passer des tests pour Tarzan, se serait spontanément présenté ; selon d'autres sources, c'est Cyril Hume, auteur du scénario du film en préparation, qui aurait aperçu Weissmuller en action dans la piscine de son hôtel et l'aurait alors recommandé à W.S. Van Dyke. Quoiqu'il en soit, le fait demeure : Johnny Weissmuller fut sélectionné pour incarner Tarzan. La vérité historique nous oblige à préciser que le premier choix s'était porté sur un autre champion olympique, de moindre envergure et devenu apprenti-acteur, nommé Herman Brix, mais celui-ci avait été immobilisé par un grave accident, et la MGM ne pouvant plus retarder le début des prises de vues avait alors poursuivi sa prospection jusqu'au choix final de Weissmuller. Le rôle de Jane Parker, la belle civilisée qui renoncera à la vie londonienne pour rester auprès de Tarzan dans sa forêt vierge, fut confié par Irving Thalberg, le grand producteur, à Maureen O'Sullivan, jeune vedette de la Fox où elle avait déjà tourné six films, et qui allait devenir l'une des meilleures et plus charmantes pensionnaires de la MGM pendant dix années.

Tarzan Of The Apes (Tarzan l'Homme-Singe) fut tourné fin 1931 - début 1932 dans la San Francisco Valley, au nord de Los Angeles, aux environs du lac Toluka où une jungle plus photogénique que la vraie fut érigée sous la direction du meilleur décorateur de la Metro : Cedric Gibbons. Peuplée d'arbres aux formes tourmentées comme on devait en voir dans les bandes dessinées de Burne Hogarth, cette jungle presque onirique, plus fantastique que réaliste, peut être comparée aux paysages extraordinaires des films exotiques de Schoedsack (postérieurs à *Tarzan*). Le scénario de ce premier *Tarzan* comporte d'ailleurs un élément fantastique avec cette légende du cimetière des éléphants qui est au centre du drame. Dans cette jungle où pullule une faune largement mise à contribution par le script, Tarzan allait rencontrer Jane, l'enlever de très préhistorique façon, puis, à son contact, connaître un sentiment jusqu'alors ignoré, sentiment finalement payé de réciprocité au point que Jane renoncera à regagner la civilisation. L'essentiel du film réside aussi dans quelques péripéties spectaculaires étonnantes, comme le combat de Tarzan contre deux lions, et la séquence finale dans le village pygmée où Tarzan affronte un gorille géant dans une fosse tandis que ses éléphants dispersent les vilains petits hommes noirs. On a déjà tout dit sur ce très beau film d'aventures, la perfection de ses images, le suspense de ses scènes animales, mais nous devons ici préciser qu'avec Johnny Weissmuller, le personnage de Tarzan venait de trouver son interprète idéal : c'était une rencontre comme il ne s'en produit pas souvent, l'osmose parfaite d'un acteur avec son personnage par la magie d'une alchimie, d'une convergence d'éléments disparates, d'heureux hasards créant en fin de parcours l'évènement. Ici, ce fut l'adaptation du héros d'Edgar Rice Burroughs par un scénariste rejetant délibérément le côté civilisé du personnage pour n'en retenir que l'aspect « fils de la jungle », accentuant son auréole de demi-dieu se déplaçant d'un arbre à l'autre au mépris des lois de l'équilibre et, semble-t-il parfois, de la pesanteur.



Johnny Weissmuller était bien le Tarzan idéal : physiquement c'était un bel athlète de 1,90 m aux harmonieuses proportions ; de plus, son visage rude à la farouche beauté se prêtait admirablement aux exigences du rôle. Précisons enfin qu'il a accompli lui-même tout ce qu'on lui voit faire à l'écran, à l'exception des plans lointains du « voyage de liane en liane », où un trapéziste professionnel, Alfredo Cardona, l'a doublé en utilisant évidemment des trapèzes qu'un œil exercé peut apercevoir en revoyant le film. Le cri de guerre de Tarzan-Weissmuller est devenu universellement célèbre (et a été réutilisé en play-back pour certains de ses successeurs) ; quant à son talent d'acteur, il est évident et indéniable : Weissmuller avait la spontanéité et la vérité exigées par son personnage peu commun ; n'ayant jamais appris à jouer, il n'en fut que plus naturel et, son rôle étant pratiquement muet, il sut, par ses seules mimiques, extérioriser tous les sentiments qui traversèrent l'être qu'il incarnait, de l'étonnement à la souffrance, de la joie à la tristesse, et de la tendresse à l'amour. Un autre pôle d'intérêt de ce premier Tarzan est la création du célèbre tandem Weissmuller-Maureen O'Sullivan : tous deux se complétaient de si harmonieuse façon qu'ils devinrent rapidement inséparables dans l'esprit du public. Ainsi se créa un couple idéal de l'écran qui devait faire équipe, dix ans durant.

Tarzan the Ape-Man, important budget de la MGM fut aussi l'immense succès escompté. Du jour au lendemain, Weissmuller devint l'enfant chéri d'Hollywood, d'autres studios le demandèrent pour d'autres rôles d'action, mais la firme du lion, qui avait tous les droits sur lui, ne le permit pas. Weissmuller fit un tour des U.S.A. pour présenter son film, attirant vers lui des hordes enthousiastes d'admirateurs. En 1933, à New-York, il rencontra l'actrice mexicaine Lupe Velez ; étant lui-même à nouveau divorcé, il l'épousa mais ne tarda pas à s'en repentir.

Quoiqu'un nouveau *Tarzan* avait vu le jour entretemps (Buster Crabbe dans *Tarzan the Fearless*, serial qui n'eut qu'un succès mitigé), la MGM mit en chantier un second *Tarzan* fin 1933, dont le script était la suite exacte du précédent, avec les mêmes interprètes, et qui devait être le plus extraordinaire de toute la série *Tarzan and his Mate (Tarzan et sa Compagne)* fut réalisé presque entièrement par le décorateur Cedric Gibbons, auquel Jack Conway devait prêter main forte en recommençant plusieurs séquences après un changement d'acteur en cours de tournage, Paul Cavanagh succédant à Rod La Rocque dans le rôle du vilain.

Un budget encore plus considérable fut alloué pour permettre la réalisation de séquences extraordinaires avec centaines de figurants Noirs, centaines d'impressionnants éléphants asiatiques auxquels (comme en 1931) on avait collé de larges oreilles artificielles pour les transformer en éléphants africains, des lions par douzaines pour l'incroyable séquence finale où périssent tous les personnages sous les dents des fauves, sauf Jane sauvée in-extremis par l'arrivée de Tarzan qui se bat à nouveau contre deux lions, des douzaines aussi de faux gorilles aux masques hallucinants de réalisme, un véritable rhinocéros que Weissmuller fut convié à chevaucher pour le poignarder à mort selon les exigences du scénario, un crocodile géant articulé pour une séquence sous-marine où Tarzan combat le monstre et l'éventre avec son poignard, des décors aussi grandioses que pour le premier film, notamment celui du cimetière des


« Tarzan trouve un fils »... John Sheffield (1939)

éléphants, digne des paysages fantastiques de certaines aventures à monstres antédiluviens, bref une production de très grande classe, complétant l'œuvre de Van Dyke, composant avec elle un dyptique qui devait demeurer inégalé, où Johnny Wessmuller donnait le meilleur de lui-même et où Maureen O'Sullivan était exquise sous les haillons dissimulant à peine son corps aux proportions parfaites.

Le troisième *Tarzan* de la MGM mis en chantier début 1935, s'intitula d'abord *The Capture of Tarzan* et fut réalisé par James McKay ; hélas, le public ne devait jamais le voir. En effet, lors de la « preview » il déclencha presque une émeute, étant jugé trop horrible pour de jeunes spectateurs ! Les dirigeants de la MGM firent donc supprimer toutes les scènes incriminées, ce qui provoqua le courroux et le départ de James McKay qui refusa de tourner de nouvelles et plus rassurantes séquences, lesquelles furent alors confiées d'abord à John Farrow, puis à Richard Thorpe, celui-ci étant bizarrement seul crédité au générique final. Que montraient les scènes d'horreur ? D'abord, des tortures raffinées infligées par les indigènes aux Blancs captifs, mais surtout, il y avait une longue séquence se déroulant dans des grottes sinistres où Tarzan et ses amis étaient attaqués par des lézards géants, puis par une horde de chauves-souris-vampires, le tout couronné par le châtiment du vilain dévoré vivant par les petits monstres ! Tout cela a disparu à jamais et il ne reste plus qu'une aventure des plus banales connue sous le titre de *Tarzan Escapes (Tarzan s'évade)*. Weissmuller et la belle Maureen ne déméritent pas, mais déjà leurs personnages ont été édulcorés. Tarzan devient bavard, Jane dissimule ses formes sous un « costume » ne laissant à nu que ses bras et ses jambes bien galbées, et tous deux habitent une maison érigée dans un arbre, où ils accèdent à l'aide d'un ascenseur manipulé par un éléphant. Tout cela provoqua l'ironie cruelle de certains critiques, et fit presque oublier la partie intéressante du film, notamment la chute étonnante de la cage d'acier à l'intérieur de laquelle Tarzan est captif. Autre élément à porter au passif de ce N° 3 : les emprunts trop fréquents aux N° 1 et 2, dont le combat contre le crocodile, entièrement repris.

Tandis que Weissmuller entame une série de luttes homériques avec la pétulante Lupe Velez, qui les conduiront au divorce en 1938, la superbe Maureen O'Sullivan s'amourache de John Farrow et l'épouse en septembre 1936 : ce mariage ne devait s'achever que par la mort de John Farrow en 1963. Ils eurent sept enfants dont deux des filles Maria et Teresa devaient devenir célèbres à l'écran sous les noms de Mia Farrow et Tisa Farrow. Cela n'empêcha pas la jolie Maureen de tourner de nombreux films sans Weissmuller pour donner la réplique aux plus célèbres jeunes premiers de la MGM comme Robert Taylor, James Stewart, Fredric March, Robert Montgomery ou William Powell.

D'autres Tarzans étant lancés sur le marché (Herman Brix, puis l'insignifiant Glenn Morris), la MGM décida qu'il était temps de redorer le blason du sien après l'échec du N° 3 (car *Tarzan s'évade* ne rapporta presque rien, ce qui était prévisible après l'amputation qu'il avait subie). On rappela le scénariste de 1932, Cyril Hume, on mobilisa autour du couple-vedette plusieurs solides acteurs de composition, on insera d'excellents stock-shots de documentaires africains (notamment un étonnant pugilat entre panthères et phacochères) et on introduisit un nouveau personnage, un enfant, seul rescapé d'un accident d'avion (magistrale séquence d'ouverture) qui deviendra le fils adoptif de Tarzan et de Jane (pour le rôle, de nombreux candidats furent sélectionnés et l'on prétend que c'est Weissmuller qui porta son choix sur Johnny Sheffield). Ainsi fut mis en chantier *Tarzan In Exile*, tourné en extérieurs en Floride fin 1938 - début 1939, qui provoqua lui aussi une petite révolution à la preview. En effet, Maureen O'Sullivan ne voulant plus continuer la série, Cyril Hume la faisait mourir d'un coup de lance indigène, la séquence finale montrant Tarzan et l'enfant se recueillant sur la tombe de Jane. Ce fut un tollé général qui obligea la MGM à retourner les scènes, Jane n'étant plus que blessée par la lance et Tarzan arrivant à temps avec ses éléphants pour la sauver. Autre changement de dernière heure : le titre qui devint : *Tarzan Finds a Son (Tarzan trouve un fils)*. Dans le rôle du-dit fils, Boy, le petit Johnny Sheffield fut excellent et non cabotin comme on aurait pu le craindre ; ses scènes d'évolutions sous-marines avec ses « parents » sont parmi les plus belles d'un film très plaisant et fort bien interprété : Ian Hunter, Henry Stephenson et Henry Wilcoxon étant d'excellents comédiens rompus à tous les rôles. Entre autres éléments intéressants du scénario, remarquons la transposition exacte du roman initial de Burroughs, à savoir l'odyssée d'un bébé dont les parents périssent dans la jungle, lequel bébé est recueilli par des singes et élevé parmi eux, à la seule différence qu'il s'agit de Boy au lieu de Tarzan. Ce retour à la source littéraire donnait un nouveau tonus à la série, mais ce devait être hélas le dernier.

Deux autres *Tarzan* sortirent des studios MGM en 1941 et 1942 : bien que Weissmuller et sa partenaire y aient été égaux à leur

Une mère et son enfant, soignés par Tarzan (« Tarzan trouve un fils »).




« Le trésor de Tarzan » (1941).

réputation, les scripts ne leur permettaient que de répéter leur numéro sans originalité. *Tarzan's Secret Treasure (Le Trésor Secret de Tarzan)* emprunta beaucoup aux précédents films, n'ayant de neuf que la séquence finale où le troupeau d'éléphants de Tarzan envahit la rivière pour attaquer les pirogues des indigènes gardant Jane et Boy prisonniers, tandis que Tarzan nage sous les embarcations qu'il renverse une à une. Quant à *Tarzan's New York Adventure (Les Aventures de Tarzan à New York)*, quatrième et dernier portant la signature de Richard Thorpe, il confronte Tarzan à la civilisation pour y récupérer Boy enlevé par le propriétaire d'un cirque ; les vingt premières minutes sont fort mouvementées après quoi l'intérêt se déplace sur les réactions du fils de la jungle face à un monde dont il ignore tout. Ses réflexions naïves empreintes de sagesse lui attireront des sympathies mais il devra plonger du haut du pont de Brooklyn pour échapper à la police et mobiliser les éléphants du cirque pour châtier les vilains. La séquence du pont a bien été réalisée sur place, mais c'est un mannequin qui effectue le plongeon fabuleux.

Les années se sont écoulées et Weissmuller commence à prendre du poids : pas encore de l'embonpoint, mais des pectoraux trop développés : ce n'est plus le superbe athlète de 1932 ; en revanche Maureen est toujours aussi belle. Leur contrat respectif venant à expiration en 1942, la Metro renonça à poursuivre la série, ce qui convenait parfaitement à madame John Farrow qui cessa donc toute activité artistique durant plusieurs années, trop absorbée désormais par ses charges familiales qu'elle jugeait prioritaires.

Johnny Weissmuller suivit alors le producteur Sol Lesser qui émigra de la MGM à la R.K.O. pour y continuer la série *Tarzan*. Car pour Lesser, nul mieux que Weissmuller ne pouvait incarner le roi de la jungle bien que, avons-nous dit, son physique n'ait plus les proportions harmonieuses de la décade précédente. Ses concurrents n'ayant pas persévéré (chacun n'a tourné qu'un seul film), Weissmuller allait demeurer, cinq années encore, le seul Tarzan en activité, six films à la R.K.O. succédant aux six films de la MGM. Johnny établissait ainsi un nouveau record : conserver le même rôle pendant seize ans à travers douze films. Avec l'âge, son visage prit un aspect encore plus farouche accentué par une certaine dissymétrie ne pouvant que profiter au personnage qu'il magnifiait. Weissmuller semblait condamné à demeurer l'homme d'un seul rôle. Ne cherchait-il pas cependant à s'en évader ? Nous ne le pensons pas ; la preuve en est qu'il n'a jamais essayé par exemple à se libérer du joug de la MGM qui lui a toujours interdit de faire autre chose que Tarzan et contrôlait même sa vie privée, le payant pendant des mois à ne rien faire d'autre, entre deux films, que se maintenir en forme olympique.

Par contre, puisque cela contribuait à la rentabilité de ses films, il put paraître dans des « aquashows » comme à l'Exposition Internationale de New York (1939), faisant des exhibitions de nage et de plongeons auprès de belles naïades comme Eleanor Holm (partenaire d'un autre Tarzan : Glenn Morriss) ou Esther Williams, qu'Hollywood n'avait pas encore remarquée. Bref, la vie était clémente pour le champion olympique, ses uniques difficultés provenant de ses ex-femmes. La seule qui ne le poursuivit pas pour de basses raisons pécuniaires, Lupe Velez, se suicida en 1944 après avoir sombré dans l'alcoolisme.

Remarié à Beryl Scott, il devait en divorcer en 1948 pour épouser Allene Gates. Mais revenons à sa carrière : en 1943, Tarzan débute donc à la R.K.O...



De la Jungle africaine à celle des villes... (« Les aventures de Tarzan à New York » - 1942).

2 - D'un Héros de la Jungle à un Autre.

La demi-douzaine de productions Sol Lesser basées sur le héros d'Edgar Rice Burroughs fut loin d'égaler celle de la MGM, par l'importance des moyens mis en œuvre comme par la qualité des scripts et des réalisations. Notons cependant que Weissmuller demeura fidèle à son image de marque, même si ses possibilités physiques étaient plus limitées, sa sympathique présence assurant seule le succès de ses nouveaux exploits. Il faut signaler deux éléments importants qui ont nui à la nouvelle série : l'absence de Maureen O'Sullivan remplacée par Brenda Joyce, mais à partir du troisième film seulement, et la présence d'un Johnny Sheffield de plus en plus grand, finalement éliminé pour le dernier film. Car l'enfant avait lui aussi été annexé par Sol Lesser à la R.K.O. Brenda Joyce était une charmante blonde révélée en 1939 dans la première version de *La Mousson* de Clarence Brown, où elle avait failli périr noyée en tournant une scène d'inondation, Tyrone Power l'ayant sauvée au péril de sa propre vie. Elle devait être plusieurs fois Jane, sans démériter mais sans faire oublier Maureen O'Sullivan.

Les deux premiers *Tarzan* de la R.K.O. virent le héros de Burroughs aux prises avec les Nazis. (nous étions alors en 1943). Tout était mis en œuvre pour servir l'effort de guerre des Alliés : prendre Tarzan avec eux était un atout supplémentaire non négligeable pour le moral des troupes ! Si *Tarzan Triumphs (Le Triomphe de Tarzan)* manque de tonus et d'action, en revanche le second : *Tarzan's Desert Mystery (Le Mystère de Tarzan* -deux réalisations de l'exilé germanique William Thiele) introduit dans la série des éléments fantastiques dignes des récits de Burroughs. En effet, après diverses péripéties sans originalité se déroulant pour la première fois dans le désert, le dernier quart d'heure fait évoluer Tarzan, à la recherche d'une plante médicinale rarissime, dans un décor de jungle préhistorique où il aperçoit des monstres géants (empruntés à la version 1940 de *One Million B.C.)*, est happé par une énorme plante carnivore dont il a de la peine à s'extraire et où enfin il doit sauver Boy d'une araignée gigantesque dans la toile de laquelle l'enfant était captif.

Tarzan And The Amazons (Tarzan et les Amazones - 1945) voit donc le retour de Jane sous les traits de Brenda Joyce, et encore un élément fantastique avec cette tribu de femmes guerrières inspirée de celle de l'antiquité. Mais le film est hélas d'une désespérante monotonie. *Tarzan And The Leopard Woman (Tarzan et la Femme-Leopard* - 1946) second des trois films réalisés par Kurt Neumann est plus intéressant grâce au personnage féminin du titre fort bien campé par la superbe Acquanetta, à la troublante et exotique beauté.

Mais c'est *Tarzan And The Huntress (Tarzan et la Chasseresse* - 1947) qui est, de loin, le meilleur par un véritable retour aux sources, à savoir l'utilisation importante de la faune africaine comme jadis à la MGM, quoique hélas Weissmuller n'affronte plus en corps-à-corps lions, gorilles ou crocodiles, ce qui donna à ses premiers films, ceux de 1932 et 1934, leur auréole magique à nulle autre semblable, nous restituant pleinement le roi de la jungle décrit par Burroughs, mais plus fantastique, plus onirique et même plus poétique. A présent, à la R.K.O., Tarzan n'était plus qu'un héros en deux dimensions que seule la présence de Weissmuller empêchait de sombrer dans la banalité.

Dans « Hollywood d'Hier et d'Aujourd'hui », Robert Florey a écrit : « ...En juin 1947, Sol Lesser me demanda d'être le réalisateur de *Tarzan And The Mermaids*, dont les extérieurs devaient être tournés dans la jungle du sud du Mexique et dans la baie d'Acapulco et les intérieurs aux nouveaux studios de Churubusco, à Mexico-City. Je repartis une fois de plus avec ma caméra loin d'Hollywood pour tourner cette fois le 24e film de la série des Tarzan, avec Johnny Weissmuller, Brenda Joyce et le chimpanzé Cheeta. Johnny est toujours le même bon géant et depuis quinze ans qu'il interprète Tarzan, on peut dire qu'il est complètement dans la peau du personnage. Les prises de vues doivent se terminer en septembre 1947... ».

C'est en effet l'auteur du premier scénario de *Frankenstein* qui a réalisé ce qui devait être le dernier *Tarzan* de Weissmuller, le premier sans Johnny Sheffield et le premier de la R.K.O. tourné entièrement en extérieurs réels. Le script de Carroll Young, comme presque toute la série R.K.O. utilisait au maximum les décors naturels (pyramides aztèques, falaises abruptes d'Acapulco), introduisait des péripéties neuves (combat de Tarzan contre une pieuvre géante), et s'offrait même le luxe de souligner l'action avec une musique de Dimitri Tiomkin cependant que l'ex-cameraman du cinéma mexicain Gabriel Figueroa ciselait des images splendides valorisant l'esprit pictural du film. *Tarzan and The Mermaids (Tarzan et les Sirènes)* était une fin pour Weissmuller, mais il sortait par la grande porte, il terminait par une production digne de lui et de sa réputation. Durant ces cinq années passées à la R.K.O.,

Weissmuller avait eu la possibilité de tourner ailleurs que dans les aventures de Tarzan, son contrat étant moins tyrannique que celui de la MGM. C'est ainsi qu'il avait d'abord fait une apparition en « guest star » dans *Stage Door Canteen (Le Cabaret des Etoiles)* de Frank Borzage (1943) noyé dans un générique impressionnant, puis, après des projets non aboutis pour deux films de guerre (qu'on a parfois inclus à tort dans sa filmographie, car ils n'ont pas été tournés : *Combat Correspondant* et *Homesick Angel*), il a enfin joué en 1946 dans *Swamp Fire,* de William Pine, où il était opposé à un autre ancien Tarzan, Buster Crabbe. Weissmuller arborait l'uniforme d'officier de marine tandis que B. Crabbe était un Cajun, un solide bûcheron vivant au cœur des marais de la Lousiane où se déroulait l'action. Le film n'eut aucun succès, malgré ses deux vedettes bien connues des amateurs. Eclaircissons à présent un point d'Histoire : si, après *Tarzan et les Sirènes,* Weissmuller abandonna le rôle de sa vie, ce n'est pas, comme on l'a souvent écrit, en raison de son âge ou de son embonpoint, mais plus simplement parce que le producteur Sol Lesser n'accepta pas ses conditions financières devenues plus exigeantes que jadis. Avec regrets, sans doute, il renonça à poursuivre la série à laquelle il devait tout et qui lui devait tout. Nous étions en 1948, année où il épousa sa cinquième femme Allene Gates (qui devait périr en 1962 dans un accident de la route).

En rupture de Tarzan, Weissmuller fut alors contacté par Sam Katzman, prolifique producteur de B-Pictures de la Columbia, lequel eut le flair de penser que Johnny était l'homme qu'il lui fallait pour tenir le rôle titulaire d'une série centrée sur le personnage de bande dessinée créé en 1934 par Alex Raymond : Jungle-Jim (en français : Jim-la-Jungle). Comme Tarzan, Jim évoluait dans la jungle, se battait contre les vilains, Blancs, Noirs ou Jaunes, affrontait vaillamment les animaux belliqueux en fougueux corps-à-corps, et protégeait tous ceux qui étaient en danger, qu'ils soient humains ou animaux. Seule différence avec Tarzan, il était civilisé, donc vêtu, et ne se balançait pas aux lianes de la forêt.

Jungle-Jim avait fait l'objet d'un extraordinaire serial en 1937 réalisé par Ford L. Beebe et Cliff Smith, où le rôle avait été créé par Grant Withers, mais ce succès n'avait pas eu de descendance. Katzman ressuscitait donc Jim pour toute une série que devait interpréter Weissmuller : 16 films échelonnés de 1948 à 1955, qui allaient donner un regain de popularité au grand Johnny mais aux U.S.A. seulement (en France, nous n'avons pu voir que six de ces films). Or, le Fantastique allait se glisser dans la presque totalité des scénarios, un peu naïfs, certes, mais où le spectateur épris d'aventures exotiques allait trouver le plaisir qu'il y cherchait. Ces films, étoffés par des stock-shots de grands documentaires sur la faune, ont été réalisés par des équipes techniques souvent identiques, un même réalisateur par exemple signant plusieurs d'entre eux. William Berke et Spencer G. Bennet furent les plus assidus (7 films pour l'un, 4 pour l'autre), les scénarios étant souvent de Caroll Young (autre transfuge des *Tarzan* de la R.K.O.) ou du prolifique Samuel Newmann. Johnny Weissmuller commençait donc à 44 ans une nouvelle carrière cinématographique, laissant à d'autres le rôle de Tarzan que nul, après lui, n'allait tenir sans souffrir de la comparaison. Il était stipulé dans son nouveau contrat avec Katzman que *Jungle-Jim* ne deviendrait une série que si le premier titre avait du succès : ce fut le cas et cela devait donc durer sept années. Une fois de plus, Weissmuller endossait un personnage qu'il allait être le seul à interpréter aussi longuement et qui allait l'accaparer entièrement pendant cette période.


« Tarzan et la femme-léopard » (avec Brenda Joyce - 1946).


« Tarzan et les amazones » (1945).

3 - Les derniers cris de la jungle.

La bande dessinée d'Alex Raymond s'inspirait visiblement des premières années du Tarzan de Burroughs : on y voyait en effet Jim-la-Jungle se battre en corps-à-corps, armé d'un simple poignard, contre les tigres ou les crocodiles, et, comme Tarzan, il mettait de l'ordre dans la forêt lorsque de vilains Noirs ou Jaunes ou de non moins affreux Blancs venaient essayer d'y faire régner leur loi. Il y eut même un scénario fantastique, celui de la vallée perdue de Maïko, où Jim rencontrait des tigres aux dents de sabre rescapés de l'époque préhistorique. Plus tard, Jim devint surtout un détective, un chasseur d'hommes, de hors-la-loi de tous acabits, retrouvant souvent sa jungle familière et ses légendes mystérieuses (épisode de l'envoûtement de la femme d'un planteur par une sorcière indigène). Ses compagnons d'aventures étaient la belle Lili Shangaï, une ex-ennemie tombée amoureuse de lui, et son fidèle serviteur noir Kolu.

La série Columbia dédaigna le personnage de Lili ; quant à Kolu, il ne figura que dans la première production intitulée simplement comme le serial de 1937 : *Jungle Jim* (en France : *Le Trésor de la Forêt Vierge*) dans lequel Weissmuller affrontait un lion en corps-à-corps comme au bon vieux temps de ses premiers *Tarzan.* Un corbeau était continuellement perché sur son épaule, compagnon peu banal autant que peu sympathique. Ce premier spécimen mettait en scène une jeune doctoresse (Virginia Grey) et un chercheur d'or (George Reeves, ex-Superman de la T.V.), ainsi qu'une secte de sorciers gardiens d'un temple secret. Après quoi *The Lost Tribe (La Tribu Perdue),* guère plus original que le précédent, parut toutefois plus passionnant, par l'accumulation de péripéties animales, Jim étant aidé par des gorilles amis, tout comme jadis Tarzan. Même remarque pour *Captive Girl (Captive parmi les Fauves)* où pour la deuxième fois, Buster Crabbe est le vilain affrontant le héros Weissmuller ; ici encore, des sorciers, un lac aux sacrifices au fond duquel gît un trésor, et une mystérieuse femme blanche (Anita Lhoest) dont les parents missionnaires ont été tués jadis et qui a grandi dans la forêt. *Mark of the Gorilla (Jungle Jim dans l'Antre des Gorilles)* présente des vilains déguisés en anthropoïdes, à la recherche d'un trésor nazi, la belle indigène de service étant ici interprétée par Suzanne Dalbert.

Dans *Pygmy Island,* c'est l'armée américaine qui engage Jim pour retrouver un capitaine du sexe féminin égaré dans la forêt (Ann Savage). Jim mènera sa mission à bon terme malgré l'opposition d'agents « ennemis », grâce à l'aide d'une étrange tribu de pygmées blancs, et devra au passage se battre au finish avec un crocodile et un gorille. Quant à *Fury of the Congo (La Charge Sauvage),* il met en scène un gang de trafiquants de drogue chassant un animal étrange, l'okongo, sorte de poney rayé de blanc que l'on suppose fabriqué pour les besoins du script, animal d'où l'on peut justement extraire une drogue puissante. Un moyen comme un autre de mettre Jim au service de la loi et de lui faire sauver une nouvelle beauté en sarong, personnifiée cette fois par Sherry Moreland. Tous les films jusqu'ici évoqués ont été réalisés entre 1948 et 1951 par William Berke.

Les deux suivants portent la signature d'un autre spécialiste de B-Pictures, Lew Landers. *Jungle Manhunt* expédie Jim dans une région inconnue où s'est écrasé l'avion d'un célèbre sportif, ce qui le mènera à des affrontements avec des fabricants de diamants synthétiques et lui fera même rencontrer un monstre vaguement dinosaurien mais ressemblant trop, hélas, à un figurant dans une carapace

caoutchoutée. Mais l'élément fantastique domine surtout dans l'estimable *Jungle-Jim in the Forbidden Land (La Forêt de la Terreur),* où des trafiquants d'ivoire sans scrupules piquent Jim au serum de vérité pour lui faire avouer où se trouvent les précieux éléphants qu'ils veulent massacrer. Or, ceux-ci occupent un lieu habité, dit-on, par des géants velus, descendants d'une race préhistorique ayant miraculeusement échappé au temps et à la civilisation. Désireuse d'examiner et d'étudier ces spécimens exceptionnels d'humanité, une anthropologue (Angela Greene) engage Jim pour la conduire sur leur territoire. Il s'ensuit des affrontements avec les monstrueux primitifs et avec les éléphants dont la charge finale sera fatale aux vilains. L'intérêt essentiel de cette aventure fantastique réside en la présence d'authentiques géants auprès desquels Weissmuller lui-même semble fluet. L'un d'eux, Clem « Tex » Ericckson, venait d'être l'attraction du film de Gregg Pallas *Prehistoric Women.* Sous un système pileux très simiesque, les géants qu'affronte Jim-la-Jungle apportent un élément insolite dans une série jusqu'alors plus limitée dans ses thèmes. Pour la petite histoire, ce film fut le dernier de Johnny Weissmuller que l'on put voir en France, tous les suivants demeurant à ce jour inédits chez nous (alors que plusieurs ont atterri sur les écrans de nos voisins belges et suisses).

Dans *Voodoo Tiger,* réalisé cette fois par Spencer Bennet, une autre belle anthropologue (Jean Byron), travaillant pour le British Museum, recherche des œuvres d'art cachées dans la jungle par les nazis (encore !) : elle et Jim se heurteront à de cupides vilains et à une tribu de chasseurs de têtes, le tout comportant quelques scènes violentes comme on en voit rarement dans la série. *Savage Mutiny,* également de Bennet (1952) mêle Jim à un drame plus sérieux puisqu'il y est question de l'évacuation des indigènes d'une petite île au large de l'Afrique destinée à servir de terrain d'expérience pour l'explosion d'une bombe atomique. Cette transposition de la véritable histoire de l'atoll de Bikini met une note de réalisme imprévue dans une série où l'on ne s'attendait pas à la rencontrer. Ultime réalisation de William Berke, *Valley of the Headhunters* - (1953) fait de Jim le médiateur entre le gouvernement et une tribu dont les terrains recèlent des richesses minérales, autre élément évoquant une réalité de tous les jours. Mais avec *Killer Ape,* de Spencer Bennet (1953) le Fantastique réapparaît à propos d'expériences pratiquées illégalement sur des animaux par des Blancs sans scrupules, fabricants de dangereuses armes biologiques. Un homme-singe d'aspect très préhistorique (Max Palmer) traverse cette aventure insolite où Jim est même accusé de meurtre, le tout ponctué de séquences variées avec la faune, principalement des crocodiles. En 1954, Lee Sholem réalise *Jungle Man-Eaters,* qui mêle Jim à une plus banale affaire de contrebande de diamants.

Les trois derniers films de la série comportent une bizarre particularité : quoique le personnage principal demeurât le même, il ne se nomme plus Jungle-Jim mais... Johnny Weissmuller ! La boucle était bouclée, l'identification totale : on ne voit pas l'intérêt de la chose sinon qu'aux yeux des producteurs comme du public, Weissmuller et Jungle-Jim ne faisaient qu'un ; on n'allait pas voir un « Jungle-Jim », mais Weissmuller. De toute façon, la série ne s'était jamais inspirée des aventures imaginées par Alex Raymond, auquel elle avait seulement emprunté le personnage pour permettre à Weissmuller d'utiliser dans un registre similaire sa renommée acquise sous le pagne de Tarzan.


Un nouveau personnage à succès : « Jim la Jungle dans l'antre des gorilles » (1950).

Dans *Cannibal Attacks* de Lee Sholem (1954) une belle indigène (Judy Walsh) est accusée de complicité avec des espions etrangers voleurs de cobalt, lesquels sont aidés par des autochtones à peau de crocodile ; Jim, escorté de son chimpanzé Timba, devra une fois encore risquer sa vie pour rétablir l'ordre. En 1955 paraissent les deux derniers films de la série : *Jungle Moon Men* de Charles Gould, n'a rien à voir avec l'astre des nuits, les hommes de la lune en question étant des pygmées dont la grande prêtresse blonde (Helen Stanton) détient le secret de la vie éternelle. Weissmuller et une jeune égyptologue (Jean Byron), capturés par les pygmées, échapperont à cette belle ancêtre directement empruntée à Ridder Haggard. Enfin, *Devil Goddess,* de Spencer Bennet, mêle Weissmuller à un bouquet final d'actions et de thèmes déjà maintes fois traités : savant disparu, volcan en éruption, indigènes adorateurs du feu, trésor caché, tribus et fauves redoutables, bref un cocktail synthétisant le genre lui-même, faisant appel à de nombreux stock-shots notamment pour les visions du volcan toujours très spectaculaires, qui furent le « clou » de maintes productions antérieures *(Ourang,* le serial sur *Jungle-Jim, One Million B.C.,* etc.).

Ainsi s'acheva la carrière de Johnny Weissmuller pour le grand écran : car nous étions en 1956 et la télévision prenait le relais du cinéma pour les séries populaires d'aventures en tous genres. Notre ex-Tarzan en profita pour prolonger quelque peu sa longévité artistique en transposant le personnage de Jungle-Jim dans une série télévisée (26 épisodes d'une demi-heure) que l'on a pu voir partiellement sur nos petits écrans au début des années 60. Mais c'était un chant du cygne. Le grand Johnny avait tiré la quintessence du succès, et plus personne ne le retenait désormais devant les caméras. Il avait tout de même réussi l'exploit peu banal de consacrer 25 ans de sa vie à promener sportivement sa haute silhouette dans une trentaine de films d'aventures exotiques, côtoyant toutes sortes d'animaux sans jamais être blessé par un seul d'entre eux, répétant son numéro de film en film avec un sérieux imperturbable et une très consciencieuse application. Ayant donc pris sa retraite cinématographique, Johnny Weissmuller ne devait pas rester inactif pour autant : il prêta son nom à diverses sociétés, la Johnny Weissmuller Swimming Pool Company, la Johnny Weissmuller Natural Foods Store, la Ungawa Club Lounge, etc...

Depuis quelques années, les soucis financiers commençaient à le préoccuper ; les tribunaux lui réclamaient des arriérés de pensions alimentaires pour ses ex-femmes et il dut se résigner à restreindre son train de vie typiquement hollywoodien (villa à Beverly Hills, yacht, etc...) pour aller vivre plus modestement à Fort Lauderdale, en Floride. De ses trois enfants, seul son fils, Johnny Jr, essaya de se faire un nom au cinéma, sans grand succès ; il figura dans *Andy Hardy Comes Home* et *THX 1138* puis prêta sa voix à *Tarzoon, la Honte de la Jungle,* caricature irrévérencieuse du personnage qui fit la gloire de son père.

Devenu veuf en 1962, l'incorrigible Johnny se maria une sixième fois l'année suivante avec Maria Brock Mandell. En 1967, il publia son autobiographie (inédite en français) intitulée symboliquement : « Water, World and Weissmuller ». Après avoir été « public relations » au Swimming Pool Hall Of Fame de Fort Lauderdale, Johnny Weissmuller et sa dernière épouse vinrent habiter à Las Vegas où l'ex-Tarzan fut engagé au fameux Caesar's Palace pour y accueillir les plus illustres clients.

En 1969 il fut sollicité pour paraître en qualité de guest-star, en compagnie de Maureen O'Sullivan, dans un film musical réalisé par Lee H. Katzin, *The Phynx :* retrouvailles émouvantes pour les admirateurs du célèbre couple. Weissmuller continua à pratiquer la natation journellement, ce qui le maintint dans une forme remarquable jusqu'en 1975 où nous l'avons retrouvé, « en chair et en os », avec toute une délégation des anciens de la MGM venus cette année-là inaugurer le Festival de Cannes avec le film de montage *That's Entertainement.* C'est à cette époque que se situe la dernière apparition à l'écran de Johnny Weissmuller : il fut l'une des nombreuses « guest-stars » conviées à serrer la patte du chien-vedette, héros de *Won Ton Ton the Dog Who Saved Hollywood,* réalisé par Michael Winner, histoire romancée du fameux Rin-Tin-Tin que personnifie un splendide berger allemand nommé Gus. Pour Weissmuller, qui eut davantage de partenaires animaux qu'humains, la boucle était bouclée, car il n'avait encore jamais donné la réplique à un représentant de la gent canine. Mais hélas, après cela, commença le calvaire de Johnny : la maladie s'acharna sur le bel athlète, s'ajoutant à ses déboires financiers. Nous ne nous étendrons pas sur ce triste dénouement.

Nous préférons nous souvenir du beau géant presque nu chevauchant les éléphants, enlevant sa compagne sous le bras pour la hisser dans leur nid aérien ou multipliant les figures géométriques sous les eaux limpides des lagons tropicaux. Johnny Weissmuller ne fut pas une vedette de l'écran comme les autres, au sens purement théâtral du mot ; c'était un personnage réel qui a eu la chance de rencontrer un personnage fictif dans lequel il se confondit au point de perdre sa véritable identité. Il incarna la beauté physique, la liberté naturelle, la naïveté originelle... C'est pour cela, surtout, qu'il conservera une place unique dans nos souvenirs de cinéphile.

Pierres GIRES



1929

GLORIFYING THE AMERICAN GIRL. - Paramount.
Weissmuller (Adam), Mary Eaton (Eve).

1932

TARZAN THE APE-MAN (TARZAN L'HOMME-SINGE). - MGM
Sc. : Cyril Hume. **R. :** Woody S. Van Dyke. **Ph. :** Harold Rosson et Clyde De Vinna. **Déc. :** Cedric Gibbons. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Maureen O'Sullivan (Jane Parker), Neil Hamilton (Harry Holt), C. Aubrey Smith (James Parker), Doris Lloyd (Mrs Cutten). 90mn.

Maureen O'Sullivan (née en 1911) fit ses débuts à l'écran sous le signe du Fantastique avec deux films de David Butler : *Just Imagine* (1930), fantaisie futuriste où El Brendel, hiberné en 1930 se réveille en 1980, et *A Connecticut Yankee (Le Fils de l'Oncle Sam Chez nos Aïeux)* d'après Mark Twain avec Will Rogers. Longtemps pensionnaire à la MGM, elle y fut, outre les six *Tarzan* ici répertoriés, la fille de Lionel Barrymore dans *The Devil Doll (Les Poupées du Diable)* de Tod Browning en 1936. Parmi ses autres films, citons : *The Thin Man (L'Introuvable)* de W.S. Van Dyke (1934), de prestigieuses productions comme : *David Copperfield*, *Cardinal Richelieu* ou *Ana Karenine*, un des meilleurs Marx Brothers : *A Day At The Races (Un Jour aux Courses)*, et le rôle de Fanny dans la version américaine de la pièce de Marcel Pagnol réalisée en 1938 par James Whale : *The Port Of Seven Seas*. Ayant quitté la MGM en 1942, sa carrière fut alors moins prolifique, ne tournant plus qu'une dizaine de films dont : *The Big Clock (La Grande Horloge)* réalisé en 1948 par son mari John Farrow, avec Charles Laughton (qui avait été son partenaire dans *Payement Deferred* (1932) et *The Barretts of Wimpole Street* (1934) ; *All I Desire*, de Douglas Sirk (1953), *The Tall T*, très beau western de Budd Boetticher avec Randolph Scott (1957) et *Never Too Late*, de Bud Yorking (1965). Depuis les années 60, elle a surtout travaillé à la télévision.

1934

TARZAN AND HIS MATE (TARZAN ET SA COMPAGNE). MGM
Sc. : J. Kevin Mac Guiness, Howard Emmett Rogers et Leon Gordon. **R. :** Cedric Gibbons (et Jack Conway, non crédité). **Ph. :** Charles Clarke et Clyde De Vinna. **Déc. :** Cedric Gibbons. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Maureen O'Sullivan (Jane), Neil Hamilton (Harry Holt), Paul Cavanagh (Martin Arlington), Doris Lloyd (Mrs Cutten). 85 mn.

1936

TARZAN ESCAPES (TARZAN S'EVADE). MGM
Sc. : Karl Brown, John Farrow et Cyril Hume. **R. :** Richard Thorpe (et James Mac Kay, non crédité). **Ph. :** Leonard Smith. **Déc. :** Cedric Gibbons. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Maureen O'Sullivan (Jane), John Buckler (Fry), William Henry (Eric Parker), Benita Hume (Rita Parker), Herbert Mundin (Jiggs), E.E. Clive (Masters), Darby Jones (Bomba). 90 mn.

1939

TARZAN FINDS A SON (TARZAN TROUVE UN FILS). MGM
Sc. : Cyril Hume. **R. :** Richard Thorpe. **Ph. :** Leonard Smith. **Déc. :** Cedric Gibbons. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Maureen O'Sullivan (Jane), Johnny Sheffield (Boy), Ian Hunter (Austin Land), Henry Stephenson (sir Thomas), Frieda Inescort (Mrs Lancing), Henry Wilcoxon (le guide Sandy). 80 mn.



Johnny Sheffield (né en 1931) n'aurait été qu'un enfant-vedette comme il y en eut souvent à Hollywood, si, après des débuts obscurs dans *Babes In Arms*, de Busby Berkeley, il n'avait eu la chance d'être choisi pour le rôle de Boy qu'il devait conserver jusqu'en 1947, ne tournant que dans trois autres films entre 1940 et 1942. Devenu trop âgé pour continuer à incarner Boy, il devint un succédané de Tarzan, nommé Bomba, dans douze films réalisés par Ford L. Beebe de 1949 à 1955, puis il abandonna le cinéma pour les transactions immobilières.

1941

TARZAN'S SECRET TREASURE (LE TRESOR SECRET DE TARZAN). MGM
Sc. : Myles Connoly et Paul Gangelin. **R. :** Richard Thorpe. **Ph. :** Clyde De Vinna. **Déc. :** Cedric Gibbons. **Mus. :** David Snell. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Maureen O'Sullivan (Jane), Johnny Sheffield (Boy), Reginald Owen (Pr Elliott), Tim Conway (Melford), Philip Dorn (Van Dermeer). 81 mn.



1942

TARZAN'S NEW-YORK ADVENTURE (LES AVENTURES DE TARZAN A NEW-YORK). MGM
Sc. : Myles Connoly et William Lipman. **R. :** Richard Thorpe. **Ph. :** Sidney Wagner. **Déc. :** Cedric Gibbons. **Mus. :** David Snell. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Maureen O'Sullivan (Jane), Johnny Sheffield (Boy), Charles Bickford (Buck Rand), Paul Kelly (Shields), Virginia Grey (Connie Beach), Chil Wills (Mountford), Russell Hicks (le juge). 70 mn.

Charles Bickford (1889-1967), qui joue ici le vilain, fut principalement spécialisé dans l'Aventure et surtout les films de jungle et les westerns. Il tint d'abord des rôles importants pour Cecil B. de Mille (*Dynamite* 1929, *The Squaw Man* 1931, *This Day And Ange* 1933) et donna la réplique à Greta Garbo dans *Anna Cristie* en 1930. Il triompha des éléments déchaînés (volcan), des fauves et des indigènes révoltés dans *East Of Borneo (Ourang)* de George Melford (1931), affronta le redoutable Charles Laughton dans *White Woman (Le Fou des Iles)* de Stuart Walker (1933) mais sa carrière faillit se terminer prématurément lorsqu'en 1935, il fut blessé par un lion avec lequel il tournait courageusement une scène de corps-à-corps pour la séquence finale de East Of Java (A l'Est de Java, de Georges Melford encore (script de James Ashmore Creelman). Il a tourné 84 films entre 1929 et 1966 ; citons également : *The Plainsman (Une Aventure de Buffalo-Bill)* de C.B. de Mille (1936) où Gary Cooper l'abat ; *Valley Of The Giants* (version 1938 de William Keighley) ; *Romance Of The Redwoods (La Tragédie de la Forêt Rouge)* de Charles Vidor d'après J.O. Curwood (1939) où il triomphe d'un incendie de forêt ; *High Wide And Handsome (La Furie de l'Or Noir)* de Rouben Mamoulian (1937), *Of Mice And Men (Des Souris et des Hommes)*, de Lewis Milestone (1939), *Riders of the Red Valley*, son seul serial, réalisé par Ford L. Beebe et Ray Taylor (1941), *Reap the Wild Wind (Les Naufrageurs des Mers du Sud)* de C.B. de Mille (1942). Dans tous ces films, Charles Bickford a profilé son mufle léonin et sa chevelure crépue pour la plus grande joie de ses admirateurs, étant surtout l'un des meilleurs vilains de l'époque. Ayant pris de l'âge, il a étendu son registre d'acteur et c'est avec surprise qu'on le retrouvera, après la guerre, sous la robe noire du curé de Lourdes dans *Le Chant de Bernadette*, d'Henry King (1943), rôle qui lui valut l'une de ses trois nominations à l'Oscar. Il fut ensuite le mari aveugle de Joan





Bennett dans *The Woman On the Beach (La Femme sur la Plage)* de Jean Renoir (1947), le soupirant de Jennifer Jones abattu par Gregory Peck dans *Duel au Soleil* de King Vidor, le père de la sourde-muette Jane Wyman dans *Johnny Belinda* (Jean Negulesco - 1948), etc... De temps en temps, il redevenait le « dur » de jadis, comme dans *Brute Force (Les Démons de la Liberté)* de Jules Dassin (1947), mais il se cantonna de plus en plus dans les personnages de son âge, pères nobles ou intransigeants, comme dans *The Big Country (Les Grands Espaces)* de William Wyler (1958) ou *The Unforgiven (Le Vent de la Plaine)* de John Huston (1960.

1943

TARZAN TRIUMPHS (LE TRIOMPHE DE TARZAN). R.K.O.
Sc. : Roy Chanslor et Carroll Young. **R. :** William Thiele. **Ph. :** Harry Wild. **Déc. :** Hans Peters. **Mus. :** Paul Sawtell. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Frances Gifford (Zandra), Johnny Sheffield (Boy), Stanley Ridges (Von Reichardt), Sig Rugman (Schultz), Philip Van Zandt (Bausch). 70 mn.

TARZAN'S DESERT MYSTERU (LE MYSTERE DE TARZAN). R.K.O.
Sc. : Edward T. Lowe et Carroll Young. **R. :** William Thiele. **Ph. :** Harry Wild et Russell Harlan. **Déc. :** Hans Peters et Ralph Berger. **Mus. :** Paul Sawtell. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Nancy Kelly (Connie Brice), Johnny Sheffield (Boy), Otto Kruger (Hendrix), Joe Sawyer (Karl), Robert Lowery (prince Selim), Lloyd Corrigan (le sheik). 70 mn.

STAGE DOOR CANTEEN (LE CABARET DES ETOILES). United Artists
Sc. : Delmer Daves. **R. :** Frank Borzage. **Ph. :** Harry Wild. **Déc. :** Hans Peters. **Mus. :** Freddie Rich. **Int. :** William Terry, Cheryl Walker, Marjorie Riordan, Lon Mc Callister, Dorothea Kent, Louis Jean Heydt et les guest-stars : Katharine Hepburn, Paul Muni, Mary Pickford, Merle Oberon, George Raft, Sam Jaffe, Harpo Marx, Ed Wynn, Gracie Fields, Tallulah Bankhead, Lynn Fontaine, Ralph Bellamy, Jean Hersholt, Hugh Herbert, Charlie Mac Carthy, Judith Anderson, Ray Bolger, Otto Kruger, Rosemary Lane, Helen Hayes, Jane Cowl, Virginia Grey, Ralph Morgan, Elsa Maxwell, Ethel Merman, Gypgy Rose Lee, Gertrude Lawrence, Ethel Waters, Arleen Wheelan, Johnny Weissmuller, Katherine Cornell, Yehudi Menuhin et les orchestres de Benny Goodman, Xavier Cugat, Count Basie et Kay Kyser. 123 mn.

1945

TARZAN AND THE AMAZONS (TARZAN ET LES AMAZONES). R.K.O.
Sc. : Hans Jacoby et Marjorie Pfaelzer. **R. :** Kurt Neumann. **Ph. :** Archie Stout. **Déc. :** Walter Koessler. **Mus. :** Paul Sawtell. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Brenda Joyce (Jane), Johnny Sheffield (Boy), Henry Stephenson (Henderson), Maria Ouspenkaya (la reine), Barton Mac Lane (Ballister), Don Douglas (Andres). 75 mn.

1946

SWAMP FIRE. Paramount.
Sc. : Geoffrey Homes. **R. :** William Pine. **Int. :** Johnny Weissmuller, Virginia Grey, Buster Crabbe, Carol Thurston, Pedro de Cordoba, Marcelle Corday, David Janssen. 70 mn.

TARZAN AND THE LEOPARD WOMAN (TARZAN ET LA FEMME-LEOPARD). R.K.O.
Sc. : Carroll Young. **R. :** Kurt Neumann. **Ph. :** Karl Struss. **Déc. :** Lewis Greber. **Mus. :** Paul Sawtell. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Brenda Joyce (Jane), Johnny Sheffield (Boy), Acquanetta (Lea), Edgar Barrier (Lazar), Tommy Cook (Kimba), Anthony Caruso (Mongo). 70 mn.

Acquanetta (nés en 1920) était une pure citoyenne des U.S.A. mais son type exotique la spécialisa dans les rôles ad hoc ; après quelques figurations *(Arabian Nights, Rythm Of the Islands)*, elle connut son heure de célébrité dans le Fantastique en incarnant la guenon transformée en femme par le savant John Carradine dans *Captive Wild Woman* (Edward Dmytryk - 1943) et sa suite — sans Carradine — *Jungle Woman* (Reginald Le Borg - 1944). Après *Dead Man's Eyes* (R. Le Borg - 1944) avec Lon Chaney Jr., elle connut une éclipse qu'interrompit ce *Tarzan* où elle eut l'un de ses meilleurs rôles. Mariée et mère de famille, elle renonça à poursuivre sa carrière, ne tournant plus que dans *The Lost Continent*, petit budget de Sam Newfield (1951) qui utilisait surtout des stock-shots de *One Million B.C.* (version 1940) ; elle y jouait une dernière fois une sauvageonne à la Dorothy Lamour.

1947

TARZAN AND THE HUNTRESS (TARZAN ET LA CHASSERESSE). R.K.O.
Sc. : Jerry Gruskin et Rowland Leigh. **R. :** Kurt Neumann. **Ph. :** Archie Stout. **Déc. :** Mc Clure Capps. **Mus. :** Paul Sawtell. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Brenda Joyce (Jane), Johnny Sheffield (Boy), Patricia Morison (Tanya), Barton Mac Laine (Weir), John Warburton (Marley), Walter Scott (Smithers), Charles Trowbridge (roi Farrod), Maurice Tauzin (prince Sirki). 72 mn.

Outre ses *Tarzan*, Kurt Neumann (1908-1958) réalisa *The Big Cage (La Grande Cage* - 1933) avec le dompteur Clyde Beatty ; *Rainbow On The River (Le Chant du Missouri* - 1937) ; *Bad Men Of Tombstone (J'ai Epousé un Hors-la-loi* - 1949) avec Broderick Crawford ; *Rocketship X-M (24 Heures chez les Martiens* - 1951) ; *Son Of Ali-Baba (Le Fils d'Ali-Baba* - 1952) avec Tony Curtis, *Mohawk (L'Attaque du Fort Douglas* - 1956) et en 1958 son chef-d'œuvre fantastique : *The Fly (La Mouche Noire)* avec David Hedison et Vincent Price. Il venait de terminer *Watusi*, pâle remake des *Mines du Roi Salomon*, quand une crise cardiaque le terrassa.

1948

TARZAN AND THE MERMAIDS (TARZAN ET LES SIRENES). R.K.O.
Sc. : Carroll Young. **R. :** Robert Florey. **Ph. :** Gabriel Figueroa et Jack Draper. **Déc. :** McClure Capps. **Mus. :** Dimitri Tiomkin. **Int. :** Johnny Weissmuller (Tarzan), Brenda Joyce (Jane), Linda Christian (Mara), John Lanenz (Benji), George Zucco (Palanth), Fernando Wagner (Varga), Edward Ashley (commissaire), Andrea Palma (Luana). 65 mn.

JUNGLE JIM (LE TRESOR DE LA FORET VIERGE). Columbia.
Sc. : Carroll Young. **R. :** William Berke. **Ph. :** Lester White. **Déc. :** Sydney Clifford. **Mus. :** Mischa Bakaleinioff. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim la Jungle), Virginia Grey (Hilary Parker), George Reeves (Bruce Edwards), Rick Vallin (Kolu), Lita Baron (Zia), Holmes Herbert, Tex Mooney. 73 mn.

Outre les multiples *Jungle Jim* ici répertoriés, William Berke (1903-1958) a tourné maints B-Pictures d'action, la plupart des westerns et des films d'aventures exotiques. Citons : *Betrayal From the Fast (Trahison Japonaise* - 1945), *The Code of the West (La Loi de l'Arizona* - 1947), *Zamba* (1950) avec John Hall et un gorille, *Gunfire (La Vengeance de Frank James* - 1951) et surtout le curieux *The Jungle (La Jungle)* en 1952 où des chasseurs rencontraient des mammouths dans l'Inde d'aujourd'hui.

1949

THE LOST TRIBE (LA TRIBU PERDUE). Columbia
Sc. : Arthur Hoerl et Don Martin. **R. :** William Berke. **Ph. :** Ira H. Morgan. **Déc. :** Sydney Clifford. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Maq. :** Leonard Engleman. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Myrna Dell (Norina), Elena Verdugo (Li Wanna), Joseph Vitale (Calhoun), Ralph Dunn (Rawling), Paul Marion (Chot), Nelson Leigh (Zoron), George Lewis (Wilson). 72 mn.

1950

CAPTIVE GIRL (CAPTIVE PARMI LES FAUVES). Columbia.
Sc. : Carroll Young. **R. :** William Berke. **Ph. :** Ira H. Morgan. **Déc. :**



James Crowel. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Maq. :** Ray Sebastien. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Anita Lhoest (Joan), Buster Crabbe (Barton), Rick Vallin (Mahala), John Dehner (Hakim), Rusty Wescott (Silva), Nelson Leigh (le missionnaire). 73 mn.

MARK OF THE GORILLA (JIM LA JUNGLE DANS L'ANTRE DES GORILLES). Columbia.
Sc. : Carroll Young. **R. :** William Berke. **Ph. :** Ira H. Morgan. **Déc. :** George Montgomery. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Mas. :** Ray Sebastien. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Trudy Marshall (Barbara Bentley), Suzanne Dalbert (Nyobi), Onslow Stevens (Brandt), Robert Purcell (Kramer), Pierre Lydden (Gibbs). 68 mn.

PYGMY ISLAND. Columbia.
Sc. : Carroll Young. **R. :** William Berke. **Ph. :** Ira H. Morgan. **Déc. :** Sydney Clifford. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Ann Savage (Ann Kingsley), David Bruce (Bolton), Steven Geray (Marko), William Tannen (Kruger), Tristam Coffin (Novak), Billy Curtis (Makouba). 69 mn.

1951

FURY OF THE CONGO (LA CHARGE SAUVAGE).
Columbia
Sc. : Carroll Young. **R. : William Berke. Ph. :** Ira H. Morgan. **Déc. :** Sydney Clifford. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Sherry Moreland (Leta), William Henry (Cameron), Lyle Talbot (Grant), Joel Friedkin (Pr Dunham), George Eldredge (Barnes). 69 mn.

JUNGLE MANHUNT. Columbia.
Sc. : Samuel Newman. **R. :** Lew Landers. **Ph. :** William Whitley. **Déc. :** Sydney Clifford. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Sheila Ryan (Anne Lawrence), Bob Waterfield (Bob Miller), Rick Vallin (Bono), Lyle Talbot (Dr Heller), William Wilkerson (chef Maklee). 66 mn.

1952

JUNGLE JIM IN THE FORBIDDEN LAND (LA FORET DE LA TERREUR). Columbia.
Sc. : Samuel Newman. **R. :** Lew Landers. **Ph. :** Fayte Browne. **Déc. :** Sydney Clifford. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Angela Greene (Linda Roberts), Jean Willes (Denise), Lester Matthews (Kingston), William Tannen (Dr Edwards), George Eldredge (Lewis), Clem Erickson (géant), Irmgaard Helen Rachka (géante). 65 mn.

VOODOO TIGER. Columbia.
Sc. : Samuel Newman. **R. :** Spencer G. Bennet. **Ph. :** William Whitley. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Jean Byron (Phyllis Bruce), James Seay (Peterson), Jeanne Dean (Shalimar), Charles Howath (Wombulu), Robert Bray (major Green). 67 mn.
Spencer Gordon Bennet (né en 1893) est l'un des plus prolifiques réalisateurs de serials (seul ou en duo, la plupart des serials étant signés de deux noms), ayant à ce titre illustré les aventures de la plupart des héros légendaires, littéraires ou historiques : Zorro *(Zorro is Black Whip* - 1944 - avec George Lewis, et *Son of Zorro* - 1947 - avec George Turner) ; *Brick Bradford* (en 1947 avec Kane Richmond) ; *Superman* (deux serials en 1948 et 1950 avec Kirk Alyn) ; Lancelot et le Roy Arthur *(Adventures of Sir Galahad* - 1949 - avec George Reeves) ; Batman *(Batman and Robin* - 1949 - avec Robert Lowery) ; Buffalo-Bill *(Coddy of the Pony Express* - 1950 - avec Jock Mahoney et *Riding With Buffalo Bill* - 1954 - avec Maxwell Reed) ; le capitaine Nemo *(Mysterious Island* - 1951 - avec Leonard Penn) ; Geronimo *(Son of Geronimo* - 1952 - avec Clayton Moore). Ses autres serials se partagent équitablement entre westerns, films de jungle ou films fantastiques ; citons : *The Masked Marvel* - 1943 - avec William Forrest ; *Service Secret In Darkest Africa* — 1943 - avec Rod Cameron ; *The Haunted Harbour* - 1944 - avec Kane Richmond ; *Manhunt of Mystery Island* - 1945 - avec Linda Stirling ; *The Purple Monster Strikes* - 1945 - avec Linda Stirling ; *Daughter of Don Q* - 1946 - avec Kirk Alyn ; *The Phantom Rider* - 1946 - avec Robert Kent ; *The Black Widow* - 1945 - avec Bruce Edwards ; *Congo Bill* - 1948 - avec Don McGuire ; *Bruce Gentry* - 1949 - avec Tom Neal ; *Pirates of the High Seas* - 1950 - avec Buster Crabbe ; *Blackhawk* - 1952 - avec Kirk Alyn ; *King of the Congo* - 1952 - avec Buster Crabbe ; *The Lost Planet* - 1953 - avec Judd Holdren ; *Captain Africa* - 1955 - avec John Hart. Il a tourné plus de 100 films, dont la moitié sont des serials (réalisé pour la plupart dans les années 20) ; presque tous sont inédits en France, s'agissant principalement de films d'aventures à petit budget, mais recelant parfois des trésors d'imagination. Citons au hasard : *The Green Archer* (1925), *The Man Without A Face* (1928), *The Midnight Warning* (1932), *Jaws Of Justice* (1933), *Queen Of The Woods* (1937) etc... Ses ultimes travaux se situent en 1964-65 où il dirigea deux derniers westerns rassemblant quelques vétérans du genre : *Bounty Killer* avec Dan Dureya, Rod Cameron, Richard Arlen, Buster Crabbe, Bob Steele, Johnny Mac Brown, Bronco Billy Anderson, et *Requiem For A Gunfighter* avec Stephen Mac Nally, Tim Mac Coy, Rod Cameron, Johnny Mac Brown, Bob Steele, Lane Chandler et Raymond Hatton.

1953

SAVAGE MUTINY. Columbia.
Sc. : Sol Shor. **R. :** Spencer G. Bennet. **Ph. :** William Whitley. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Angela Greene (Joan Harris), Lester Matthews (major Walsh), Nelson Leight (Dr Parker), Charles Stevens, (Wamaï). 73 mn.

VALLEY OF THE HEAD HUNTERS. Columbia
Sc. : Samuel Newman. **R. :** William Berke. **Ph. :** William Whitley. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Christine Larson (Ellen Shaw), Robert Foulk (Arco), Steven Ritch (Barry), Nelson Leigh (Bradley), Joseph Allen Jr (Pico), George Eldredge (Kingstone). 70 mn.

KILLER APE. Columbia.
Sc. : Carroll Young et Arthur Hoerl. **R. :** Spencer G. Bennet. **Ph. :** William Whitley. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Carol Thurston (Shari), Ray Corrigan (Norley), Max Palmer (l'homme-singe), Burt Wendland (Ramada), Nestor Païva (Andrews), Paul Marion (Mahara), Eddie Foster (Achmed). 68 mn.

1954

JUNGLE MAN-EATERS.
Columbia
Sc. : Samuel Newman. **R. :** Lee Sholem. **Ph. :** Henry Freulich. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (Jim), Karin Booth (Bonnie), Richard Stapley (Bernard) Hamilton (Zuwaba), Gregory Gay (Latour), Lester Matthews (Kingston), Paul Thompson (Zulu). 68 mn.

CANNIBAL ATTACKS. Columbia.
Sc. : Carroll Young. **R. :** Lee Sholem. **Ph. :** Henry Freulich. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (Johnny Weissmuller), Judy Walsh (Luora), David Bruce (Arnold King), Bruce Cowling (Rovak), Steven Darrell (John King), Joseph Allen Jr (Jason). 69 mn.

1955

JUNGLE MOON MEN. Columbia.
Sc. : Dwight V. Babcock Jo Pagano. **R. :** Charles Gould. **Ph. :** Henry Freulich. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (J. Weissmuller), Jean Byron (Ellen McKay), Helen Stanton (Oma), William Henry (Bob Prentice), Myron Healey (Santo), Billy Curtis (Damu). 70 mn.

DEVIL GODDESS. Columbia.
Sc. : Dwight V. Babcock et George Plympton. **R. :** Spencer G. Bennet. **Ph. :** Ira H. Morgan. **Mus. :** Mischa Bakaleinikoff. **Int. :** Johnny Weissmuller (J. Weissmuller), Angela Stevens (Nora Blakeley), Selmer Jackson (Pr Blakeley), William Tannen (Comstock), Ed Hilton (Joseph Leopold). 70 mn.

1969

THE PHYNX. Warner Bros.
Sc. : Stan Cornyn d'après une histoire de Bob Booker et George Foster. **R. :** Lee H. Katzin. **Ph. :** Michel Hugo (Technicolor). **Mus. :** Mike Stoller. **Int. :** Michael Miller, Ray Chippeway, Dennis Larden, Lonny Stevens, Lou Antonio, Mike Kellin, Michael Ansara, George Tobias, Joan Blondell, Larry Hankin, Teddy Eccles, Ultra Violet et les guest stars : Patti Andrews, Edgar Bergen, Busby Berkeley, James Brown, Dick Clark, Dorothy Lamour, Joe Louis, Guy Lombardo, Trini Lopez, Maureen O'Sullivan, Richard Pryor, Ed Sullivan, Clint Walker et Johnny Weissmuller. 100 mn.

1975

WONTON TON THE DOG WHO SAVED HOLLYWOOD. Paramount.
Sc. : Arnold Schulman et Cy Howard. **R. :** Michael Winner. **Ph. :** Richard Kline (couleurs). **Mus. :** Neal Hefti. **Int. :** Madeline Kahn, Art Carney, Bruce Dern, Ron Leibman, le chien Gus et les guest-stars : Dennis Morgan, William Desmaret, Virginia Mayo, Rory Calhoun, Ricardo Montalban, Jackie Coogan, John Carradine, Johnny Weissmuller, Charlton Heston, Aldo Rey, Dorothy Lamour, Richard Arlen, Yvonne de Carlo, Andy Devine, Broderick Crawford, les Ritz Brothers, Victor Mature, Fernando Lamas, Cyd Charisse, Huntz Hall, Edgar Bergen, Peter Lawford, Alice Faye, Walter Pidgeon, Terri Garr, Rhonda Fleming, Robert Alda, Dean Stockwell, Zsa-Zsa Gabor et Guy Madison. 92 mn.



L'ASCENSEUR

Entretien avec Dick MAAS (réalisateur)

Dick Maas, âgé de 33 ans, est d'origine hollandaise. Passionné de cinéma, depuis sa plus tendre jeunesse, il s'est très tôt intéressé aux techniques d'animation. A 18 ans, il réalisait en un week-end et avec des copains, sa première œuvre : un film en super 8.

DEPUIS il est entré à l'Académie du Cinéma d'Amsterdam et a réalisé, en 1978, deux courts métrages : *Picnic* et *Aldelbert*. Puis il a travaillé pour la télévision,y réalisant des courts-métrages (*Bonbon, Not up to scratch,* etc), un soixante dix minute *(Rigor mortis)* et le scénario de *Come back*. *L'ascenseur* est donc un vrai premier ong métrage de cinéma. Mais on y perçoit une étonnante connaissance des mécaniques du thriller à l'américaine : sens de l'action, attention particulière dans la peinture psychologique des personnages, tention allant en crescendo et habileté des effets-chocs mais aussi... humour à froid. Loin d'être un film « made in Holland », *L'ascenseur* s'avère un joli divertissement d'effroi. L'avenir — c'est-à-dire un second film — dira si Dick Maas le Hollandais peut-être vraiment accueilli dans la même famille que l'Australien George Miller ou l'Américain Steven Spielberg : celle des nouveaux maîtres du cinéma d'action pure, qui racontent des histoires éternelles comme les mythes mais avec une panoplie technique totalement novatrice. En fait, qu'est-ce que *L'ascenseur* sinon le vieux combat de l'Homme contre la Machine ?

Pourquoi avez-vous choisi un film d'épouvante comme premier film ?

Cela n'a pas été vraiment un choix. J'ai écrit un certain nombre de scénarios dans lesquels il avait toujours un rapport avec le thriller et le film d'horreur. J'en ai proposé plusieurs à des producteurs. Et c'est, finalement, celui-là qui a choisi. Personnellement, j'aime beaucoup l'idée du huis clos. Je la trouve très forte. *L'ascenseur* les a tout de suite séduit parceque l'histoire contenait un certain nombre de moments de tensions émotionnelles et que le sujet leur paraissait « grand public ». Je ne vous apprendrais pas que le potentiel commercial d'un film décide de sa réalisation.

Votre film hollandais est très « américain ». Produit-on beaucoup de thriller comme le vôtre dans le cinéma hollandais ?

Non, c'est le premier. Je crois que c'est une grande première dans le cinéma hollandais. C'est le premier film d'horreur national. Cela n'a pas facilité les choses pour « monter » le film. L'argument des producteurs était simple : pourquoi concurrencer les Américains ? Ils font cela beaucoup mieu que nous ! C'est impossible de faire un bon film d'épouvante en Hollande. Un film d'épouvante hollandais ne sera pas un succès, le public ne

l'acceptera pas... Enfin toutes les raisons étaient bonnes pour refuser de produire le film. On a mis longtemps à le monter. Maintenant, après le succès international du film, la situation évolue et certains producteurs s'intéressent déjà à des projets de films à la limite du suspense et du fantastique. C'est dur d'être les premiers !

Réaliseriez-vous *L'ascenseur II* si on vous le demande ?

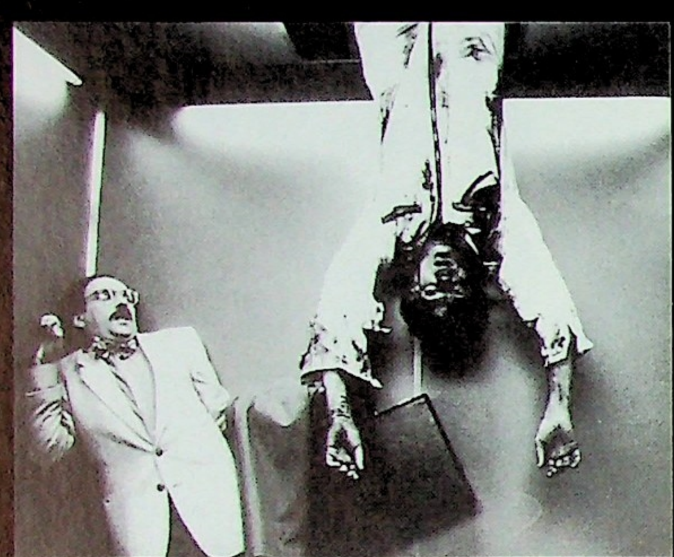
Ne plaisantez pas ! Le film a été un tel succès à travers l'Europe qu'on me l'a déjà proposé ! J'y pense sérieusement, j'ai un tas d'idées pour une suite de *L'ascenseur* et je travaille au scénario. Il y a baucoup de possibilités qui n'ont pas été exploitées sur le thème de l'ascenseur meurtrier.

Vous n'avez pas peur de tomber dans le piège que vous avez soigneusement évité dans ce premier film : l'abus de huis clos ?

Cela a été ma grande préoccupation en écrivant le scénario. Il fallait que l'ascenseur commette toutes ces atrocités mais il était nécessaire de sortir de la cage et de la cabine, de l'immeuble même... sinon, le spectateur étouffe et finit par s'ennuyer ! Il ne fallait pas rester trop longtemps dans le huis clos. Dans mon intrigue, j'ai pris soin de situer des scènes fortes en dehors de l'immeuble. Ce sera le cas du second film, aussi...

Pourquoi cette explication, qui n'apporte pas grand chose, du cerveau électronique de *L'ascenceur* devenu fou ?

Il fallait donner une explication logique aux agissements illogiques de la machine ! Mon premier scénario de *L'ascenseur* était davantage axé sur la possession par une force inconnue. Mais cela ne me plaisait pas parce que cela faisait trop « américain » et trop facile aussi. J'ai préféré une explication qui dénonçait certains dangers de la technologie... d'une technologie irresponsable. Lorsque l'ascenseur devient fou et meurtrier, c'est en partie expliqué par la science mais ses agissements restent très mystérieux et très inattendus. Le comportement inexplicable de l'engin était tout-à-fait nécessaire pour maintenir le suspense. L'important, c'est que l'on ait perdu le contrôle de la machine et qu'un homme décide de comprendre ce qui se passe au péril de sa vie, qu'il se trouve face et dans une mécanique capable de tout pour ne pas être mise hors d'état de nuir.





« L'ascenseur » : un agréable film de série B, qui réjouira les amateurs de cinéma-spectacle à l'américaine.

Vous jouez avec les nerfs et la peur du spectateur, le plus souvent au premier degré...

C'est une façon de se défouler ! J'ai été très attentif à mettre des scènes amusantes avant des scènes-chocs. Les deux « marchent » mieux quand on les juxtapose. Les scènes de frayeur s'avèrent les plus fortes et les plus marquantes. Elles sont les plus nombreuses. Mais il y a un humour distillé dans le dialogue. Je ne sais pas si les sous-titres et la version doublée en français en rendent exactement compte. J'aime le climat d'efficacité absurde qui règne dans des films comme *Cul de sac* de Roman Polanski ou certaines comédies italiennes. *L'ascenseur* est un thriller d'humour noir. Cela pourrait être un requin... mais c'est un ascenseur avec des réactions humaines ! La situation est déjà suffisamment absurde par elle-même et dégage son propre humour. J'aime assister à une projection publique du film, caché dans mon coin. J'aime sentir la tension et même, entendre les cris de frayeur !

Etes-vous, vous même, amateur de ce genre de films ?

Bien sûr. J'en ai vu énormément et j'adore ça ! J'ai beaucoup d'admiration pour *Duel* et *Les dents de la mer* de Spielberg, pour les films de Carpenter et ceux de De Palma. D'autres aussi... J'ai essayé de raconter une histoire qui me divertisse autant que le public. J'ai travaillé sur des dessins animés et j'ai écrit des scénarios de films policiers. Je crois que *L'ascenseur* est la rencontre de ces deux influences...

Tout à l'heure, quand je vous ai déclaré que votre film était très construit sur le modèle américain, vous n'avez pas réagi...

J'ai vu beaucoup de films américains, j'ai un peu appris le cinéma d'action avec certains films américains. *L'ascenseur* est un peu construit à la manière de certains films de Don Siegel. Mais c'est un sujet international... dans le style des films d'horreur américain. Mais les Etats-Unis n'ont pas le monopole !

Certains moments de *L'ascenseur* ne manquent ni de nervosité, ni de folie non plus...

J'ai voulu un montage très rapide, des plans souvent très courts. J'avais fait un storyboard avant de tourner et je savais comment tout s'imbriquerait l'un dans l'autre.

Avez-vous tourné en studio ? Avez-vous reconstruit un ascenseur ?

Beaucoup de plans ont été tournés avec un ascenseur réel mais on a reconstruit en studio une cage plus large que réelle. Nous avons placé sur les parois de la véritable cabine d'ascenseur des panneaux. Cela nous permettrait de reconstruite une cabine avec trois parois pour certaines scènes à huis clos. Pour chaque prise, on faisait quatre ou cinq prises, pas plus. On n'avait pas un gros budget et par énormément de pellicule. Avec le succès, on oublie que c'est un film à petits moyens, où il a fallu se débrouiller...

Vous tuez pas mal de gens, y compris un aveugle. Mais vous épargnez une petite fille. Vous aviez peur que le public réagisse mal ?

Je devais faire attention à ne pas tuer tout le monde, cela aurait paru énorme et aurait enlevé un peu de force au film ! Il est important que le spectateur voie que l'ascenseur ne tue pas sans discernement. Si tout le monde y passe, pourquoi pas le héros du film ? Cela aurait détruit le suspense...

Comment avez-vous choisi vos acteurs ? Le rôle principale est-il joué par un acteur connu en Hollande ?

J'ai chois un visage nouveau à dessein. Huub Stapel a, jusqu'à présent, joué des rôles secondaires et on ne l'avait pas vraiment remarqué malgré son look « lointain » à la Al Pacino. Par contre les deux actrices qui l'entourent sont très connues en Hollande. C'était bon pour l'image du film et cela n'avait pas de conséquences sur son impact dramatique.

Avez-vous des problèmes de censure en Hollande ?

Non, on voit tout, les bons comme les mauvais films. Je le répète parce que c'est important pour moi : j'ai fait un film d'horreur parce que j'aime ça, pas pour que mon film soit distribué internationalement. Il m'aurait été plus facile d'obtenir des crédits pour tourner une comédie qui aurait été forcément rentable sur le marché hollandais. *L'ascenseur* est vraiment le premier film que j'avais envie de tourner !

Votre image est très colorée...

L'immeuble est assez bleu, l'intérieur de l'ascenseur est rose mais le moment et les lieux d'angoisse sont éclairés en vert. Cela intensifie l'atmosphère de peur. Ce genre de film doit être fait « artistiquement ». Cela ne doit pas paraître comme un reportage de journal télévisé. J'ai soigné particulièrement cadrages et mouvements. Il fallait que cet objet usuel et banal qu'est un ascenseur devienne presque une manace surnaturelle. Les objets agressifs ne manquent pas en ce moment dans le cinéma fantastique. Il y a eu aussi beaucoup d'animaux meurtriers. Il fallait que *L'ascenseur* soit quelque chose de plus. Après le film, des gens ont été incapables de prendre un ascenseur pendant plusieurs jours.. !

Propos recueillis par
Gilles Gressard

Voir critique du film dans notre n°35.

GWENDOLINE

LA BELLE ET LA BETH...

Inspiré par la bande dessinée de John Willie qui contait avec pruderie les tristes mésaventures de la jeune et naïve orpheline Gwendoline, le film de Just Jaeckin n'offre plus qu'une lointaine parenté avec ses origines. S'ouvrant sur un somptueux générique, caressant d'une merveilleuse lumière les ailes veloutées d'un immense papillon, *Gwendoline* répand un irrésistible parfum d'aventure et d'exotisme retentissant aux accents lourds et poétiques de la très belle partition musicale de Pierre Bachelet.

Suivant cette prometteuse introduction, la première partie du film défile, tel un éclatant feu d'artifice projetant des images au souffle magique nous transportant dans un univers digne de *Blade Runner*. Même foule bigarée, même multitude de détails et même faune chariant dans ses noirs regards tous les insondables mystères de l'Asie. De ce port grouillant au misérable bouge dans lequel échoue l'héroïne, subsiste un semblable engouement né de notre fascination pour l'Aventure qui semble y puiser ses sources. Fascination portée à son combre avec la fracassante apparition de l'aventurier dont le visage évoque tout à la fois le Bogart de *Key Largo* ou de *Casablanca,* et le Harrison Ford de *Blade Runner* et des *Aventuriers de l'arche perdue.* C'est d'ailleurs à ce dernier film que l'on pourrait le plus justement comparer la première demie-heure de *Gwendoline,* qui en possède les plus grands atouts. Alliant un remarquable sens du rythme (totalement en dissonnance avec la suite) à une étonnante recherche du détail et à une violence époustouflante (cou harponné, oreilles arrachées par des barreaux, tête pourfendue) désamorcée par un subtil sens de l'humour, cette partie laisse en effet présager de la qualité à laquelle le film aurait pu prétendre en poursuivant dans cette voie. La suite, malgré certains attraits (paysages philippins, décors élaborés de la cité des sables, sophistication des maquillages, plastique irréprochable des Amazones...) dément rapidement cette éventualité, et cela, dès le départ des trois protagonistes vers la quête du papillon. Commence alors un long et ennuyeux périple où se multiplient les charmailleries du couple (heureusement interrompues par les interventions de la talentueuse Zabou) avant que le trio n'atteigne la Cité interdite. Dès lors *Gwendoline* bascule dans une extrême sophistication (appareillages élaborés, tortures savantes), abolissant toute perspective aventureuse, et fort peu appropriée à l'image grossière et ridicule que nous offre Bernadette Lafont de la maîtresse des lieux. Comportement renforcé par la présence de son acolyte d'Arcy (triste rescapé de la B.D.) interprété par Jean Rougerie, formant avec Lafont un couple dont l'absurde comportement aurait suffit à rompre le charme des Mille et une Nuits.

Un choix fort peu judicieux renforçant le désenchantement du spectateur, qui ne peut que regretter davantage l'élan brisé de ce merveilleux « papillon » qu'aurait dû être *Gwendoline*...

La charmante et gracieuse Tawny Kitaen (Gwendoline) est l'un des seuls attraits permanents du nouveau film de Just Jaeckin, pourtant à mi-chemin entre « Les aventurieurs de l'Arche Perdue et « La déesse de feu »...

France, 1983. *Production :* Parafrance/Films de l'Alma/G.P.F.I. *Prod. :* Jean Claude Fleury. *Réal. :* Just Jaeckin. *Scén. :* Just Jaeckin, d'après la bande dessinée de John Willie. *Photo :* André Domage. *Dir. art. :* Françoise Deleu. *Chef déc. :* André Guerin. *Mont. :* Michele Boehm. *Mus. :* Pierre Bachelet. *Son :* René Levert. *Maq. :* Reiko Kruk, Dominique Colladant. *Cost. :* Daniel Elis. *Effets spéciaux :* Christian Bourqui, Jacques Martin. *Cascades :* Daniel Deleu. *Int. :* Tawny Kitaen (Gwendoline), Brent Huff (Willard), Zabou (Beth), Bernadette Lafont (la Reine), Jean Rougerie (d'Arcy), Rolan Amstutz, Jean Stanislas Capoul, Chen Chang Ching, Vernon Dobtcheff, André Julien, Takashi Kawahara, Kristooher Kum, Loi Lam Duc, Roger Paschu, Hua Quach. *Dist. en France :* Parafrance. 100 mn. Couleurs. Panavision. Dolby stéréo.



UN « CHOC » A S'EPARGNER !

Originellement intitulé « Le grand cauchemar », le dernier film de « Monsieur » Raphael Delpard (ainsi qu'il se plait à être cité au générique !) en devient rapidement un pour les pauvres spectateurs piégés qui assistent avec consternation à cet innommable gâchis de pellicule !

La modestie n'étant visiblement pas l'apanage de Delpard, ce dernier, non content d'user avec une telle médiocrité des moyens dont il disposait, s'est plu à écrire un scénario aux vagues consonnances freudiennes, se voulant « intelligemment » déconcertant, et qui ne parvient qu'à être un déplorable fatras. Communément imputé aux faibles budgets qui leur sont impartis, le fréquent échec des films (dit) fantastiques français se révèle dû bien davantage à l'incapacité notoire dont font hélas preuve leurs auteurs. *Clash* en est la preuve la plus flagrante. Bénéficiant d'un confortable budget (dont on ne mesure l'importance qu'à la lecture des multiples noms figurant au générique !), ce film n'en révèle le véritable usage à aucun moment, et ce n'est certes pas l'extravagance du décor (une usine désaffectée) qui en fera le dément. S'étant octroyé la présence de comédiens tels Bernard Fresson, en « vedette américaine », du « rescapé » Pierre Clémenti et de Catherine Alric, dans le rôle de la malheureuse héroïne, Delpard se contente de les laisser évoluer sans aucune maîtrise au sein d'un sordide environnement, donnant libre cours à ses divagations qui n'ont d'attraits que pour lui ! Usant d'effets de surprises éculés (apparition du chat, rire du clochard, rêves, etc.), il tente de nous convier à cet indigeste festin à l'aide d'une irritante bande-son, cacaphonie de bruits sensés éveiller en nous les terreurs de l'enfance, mais qui ne parviennent qu'à nous faire regretter l'excécrable usage fait de la dolby-stéréo. Mais « l'horreur » atteint véritablement son paroxysme avec la dernière partie du film où interviennent les effets (tout à fait) spéciaux de Benoit Lestang, dont le travail, d'une importance extrême, a tout de même requis la collaboration de deux assistants (abstraction faite, bien sûr, des effets mécaniques et optiques qui se sont vus confier à d'autres équipes !). Indubitablement « inspiré » par Dick Smith *(Altered States),* qui serait ébahi de se connaître un pareil élève, Lestang, animé par une « force » créative des plus discutable, a concocté un ridicule costume de caoutchouc (clou du film) sous lequel il se débat avec l'énergie du désespoir. Mais il convient d'ajouter à son crédit, une tête mécanique d'apparat, ainsi que quelques effets d'hémoglobine faisant insidieusement songer à une douteuse marmelade dont on aurait par mégarde barbouillé les comédiens, déjà fort malmenés... !

Bien qu'il en soit amateur, le Fantastique se révèle un genre à déconseiller fortement à ce sa- →

vant réalisateur, faute de demeurer à jamais incompris du public !

France-Yougoslavie, 1983. *Production :* Promundi/Croatia Film. *Réal. et scén. :* Raphael Delpard. *Phot. :* Sacha Vierney. *Mont. :* Gérard Ledu. *Son :* Yves Osmu. *Mus. :* Jean-Claude et Angélique Nachon. *Maq. :* Dominique Domet DeVorge. *Effets spéciaux de maquillage :* Benoit Lestang. *Int. :* Catherine Alric (Martine), Pierre Clémenti (le jeune homme), Bernard Fresson (Bé Schmuller), Iva Potocnik (Martine enfant), Igor Gallo (David), M. Benhamou (Salomon). *Dist. en France :* les Cinémas de la Gare. 100 mn. Couleurs. Dolby stéréo.

2019 : APRES LA CHUTE DE NEW YORK

CHERCHEZ LA FEMME !

A la vision de ce New York apocalyptique (à bien des égards), il est indéniable que son auteur connait autant qu'apprécie le *New York 1997* de John Carpenter, dont il s'est visiblement inspiré pour cette réalisation louchant également vers *Mad Max*.

Situé vingt ans après, *2019...* débute à l'endroit même où s'achevait le film de Carpenter, dans l'univers fantômatique et décomposé de la baie de Manhatan, dressant ses murs déchiquetés dans l'aube bleue opacifiée par la pollution. Dans cet antre de la décadence, errent ici et là, pareils à des hordes de rats, aussi répugnants et nuisibles, quelques survivants de la troisième guerre mondiale. Le visage rongé par la crasse et les retombées atomiques, ils se terrent pour tenter d'échapper aux Euraks, nouveaux maîtres de la planète semant terreur et violence. Le spectateur pénètre ainsi davantage dans ce monde que Carpenter nous avait fait survoler avec *Escape from New-York*. On découvre successivement les différents habitants des cités souterraines : rebelles en sursis assoiffés de sang, communauté de nains devenus la proie d'autres chasseurs, hommes-singes sous-évolués, etc... Tous ces êtres désormais dépourvus de sens humain ne sont plus habités que par le désir de s'entretuer afin de retarder le sursis imparti par leurs conditions de vie. Semblant de vie, d'ailleurs inéluctablement voué à l'extinction, les femmes contaminées par les radiations étant désormais totalement stériles et donc inaptes à assurer la descendance de leur race.

Ce problème crucial (le seul digne d'intérêt que soulève le film !) conduit le héros à rechercher l'unique femme féconde, qu'il a pour mission de ramener en Alaska, d'où doit s'envoler un engin spatial, dont les quelques occupants espèrent perpétrer la vie sur une autre planète. Cette idée propice à offrir de multiples développements, n'est évidemment pas exploitée à sa juste mesure, simple prétexte à une suite d'aventures sauvages et sanglantes à travers lesquelles se trouvent confrontés des personnages aussi primaires que dénués de crédibilité. Néanmoins, grâce à un rythme soutenu et efficace ne se relâchant à aucun moment, *Dopo la Caputa di New York* se laisse voir sans déplaisir, bien qu'il prête par ses maladresses, plus à sourire qu'à réfléchir. Combinant des décors attrayants ou insolites (l'antre des Euraks, la grotte des Hommes-singes, les véhicules du désert carapaçonnés à la *Mad Max*) à des maquillages horrifiques souvent convaincants, *2019...*, s'il ne parvient certes pas à laisser un souvenir impérissable dans nos mémoires, peut cependant, par les sanglants effets dont il use à profusion (yeux arrachés des orbitres par une main de fer, visages fendus, démembraison...), aspirer à assouvir les besoins de certains inconditionnels du « gore »...

France-Italie, 1983. *Production :* Nuova Dania Cinematografica/Medusa. *Réal. :* Martin Dolman (Sergio Martino). *Scén. :* J. Berry, M. Dolman, G. Rossini. *Phot. :* Charlie McFarrow. *Mont. :* A. Beugen. *Mus. :* O. Onions. *Int. :* Michaël Sopkin, Valentine Monnier, George Eastman. *Dist. en France :* Films Leitienne. 95 mn. Couleurs.

LE JOUR D'APRES

APOCALYPSE NOW...

Ecrivain et réalisateur *(Time After Time, Star Trek II)* passionné de science-fiction, Nicholas Meyer, visiblement doté d'une profonde conviction et de sincères motivations, a voulu avec *The Day After* donner un visage (mutilé par les effets de la radio-activité) aux craintes sous-jacentes qui hantent chacun de nous devant l'actuel déséquilibre socio-politique mondial.

C'est pour la télévision que fut réalisée cette œuvre trouvant son unique justification dans la question cruciale et terrifiante qu'elle soulève : et après ? Il est en effet évident que tout l'intérêt de ce télé-film réside uniquement dans son propos, et non dans sa forme, chargée de lourdeurs et de maladresses parfaitement admissibles sur le petit écran, mais qui ne sauraient l'être au cinéma. Afin d'étayer son discours en sensibilisant d'autant le spectateur, Meyer, prenant pour noyau de son récit la ville de Kansas-City, s'est appliqué à en extraire diverses fractions d'individus de différentes origines sociales avec lesquels il nous familiarise sur une durée infiniment longue, pour nous convier à les retrouver dans le bouleversement post-atomique. Filmé avec un dépouillement et une platitude qui la font apparaître d'autant plus laborieuse, cette mise en place du décor et des personnages ne nous semble guère convaincante, et le spectateur impatient n'aspire plus qu'à découvrir le véritable sujet, que des émissions radio et télévisées nous laissaient présager depuis le générique. Dès cet instant, qui voit le fascinant et terrifiant enchainement de champignons nucléaires enflammer de son aveuglante lumière le ciel grondant, le film acquiert, grâce aux remarquables effets-spéciaux de Robert Blalack *(Wolfen)*, sa dimension réelle de cinglant réquisitoire envers la folie humaine et ses répercussions.





Les cauchemardesques visions de la survie post-atomique.

Tragique mais cependant plus banale (puisque mettant en exergue les bassesses de l'homme mû par l'instinct de conservation), la dernière partie de *The Day After*, traitée à la manière impartiale d'un documentaire, décrit certaines réalités (mutilations, dégradations, morts lentes et désespoir) dont on ne peut nier l'effrayante prise de conscience qui en résulte.

S'il nous faut reconnaître à Nicholas Meyer d'avoir indéniablement atteint son but, on ne peut néanmoins s'empêcher, après avoir vu le très remarquable film de Peter Watkins, *La Bombe*, réalisé en 1965, et traitant du même sujet (avec une approche combien plus persuasive) de s'interroger sur la vraie valeur de ce film, qui jamais n'aurait dû excéder les limites du petit écran...

Cathy Karani

U.S.A. 1983. *Production :* ABC Motion Pictures. *Prod. :* Robert A. Papazian. *Réal. :* Nicholas Meyer. *Prod. Ass. :* Stéphanie Austin. *Scén. :* Edward Hume. *Phot. :* Gayne Rescher. *Mont. :* William Paul Dornisch, Robert Florio. *Mus. :* David Raskin. *Son :* Gary Bourgeois. *Déc. :* Peter Wooley, Mary Ann Good. *Maq. :* Mike Westmore. *Cost. :* John Perry. *Effets spéciaux :* Robert Blalack. *Ass. réal. :* Elie Cohn. *Effets spéciaux son :* Robert Dawson. *Cascades :* Paul Strader. *Int. :* Jason Robards (D[r] Russel O akes), Jobeth Williams (Nancy Bauer), Steven Guttenberg (Stephen Klein), John Cullum (Jim Dahlberg), John Lithgow (Joe Huxley), Bibi Besch (Eve Dahlberg), Joff-East (Bruce), William Allen Young (William McCoy), Calvin Yung (Sam), Doug Scott (Danny), Ellen Anthony (Jolene), Lim McCarthy (D[r] Austin). *Dist. en France :* AM Film. 130 mn. Technicolor. Panavision.

TABLEAU DE COTATION

AS : Alain Schlockoff. **CK :** Cathy Karani. **GP :** Gilles Polinien. **JCR :** Jean-Claude Romer. **RS :** Robert Schlockoff.

TITRE DU FILM	AS	CK	GP	JCR	RS
L'ASCENSEUR	2	2	3	4	2
CLASH	0	0	0	2	0
DEAD ZONE	4	4	4	3	4
2019 : APRES LA CHUTE DE NEW YORK	1	1	1	2	1
GWENDOLINE	1	2		2	1
L'HOMME QUI VENAIT D'AILLEURS (réédition)	2	3	2	3	2
LE JOUR D'APRES	2	1	1	2	2
KRULL	1	1	3	2	3
LA QUATRIEME DIMENSION	4	4	3	3	2
SHINING (réédition)	1	2	2	2	1

4 : Excellent — 3 : Bon — 2 : Intéressant — 1 : Médiocre — 0 : Nul

THE DEAD ZONE

PAR DANIEL SCOTTO

Spécialiste de l'horreur chirurgicale, styliste de l'image glauque révélé au public français une nuit d'avril 1981 par un électrochoc nommé *Scanners,* David Cronenberg, chef de file des metteurs en scène canadiens, après avoir évoqué un univers de violence spécifique d'un langage filmique élaboré, semble s'éloigner sans regrets du « gore », et, simultanément de ses fonctions d'auteur-réalisateur, pour développer un thème fort prisé des cinéastes et des écrivains, ancré dans les mythologies et les religions les plus séculaires : la prémonition.

Son avant-dernière réalisation, *Vidéodrome* (toujours inédite en France), point d'orgue d'une série d'œuvres singulières et inégales consacrées à l'exploration d'un domaine où le quotidien côtoie le morbide et où l'horreur naît de la transformation de la matière organique, de l'intrusion d'éléments étrangers évolutifs, de gênes mutants dévastateurs dans le corps humain, en bref, de tout corps susceptible de modifier la structure physique et mentale de l'homme, n'annonçait certes pas la surprenante « transfiguration » de Cronenberg. Un « corps étranger », en l'occurrence l'adaptation de *Dead Zone,* métamorphosa Cronenberg tout comme les héros de ses précédents films *(Parasite Murders, Rabid, The Brood),* coïncidence symbolique, résultat d'une perpétuelle introspection créatrice. *Dead Zone* risquera donc de surprendre les inconditionnels — ou les pires détracteurs — de ce faiseur de cauchemars, trop rapidement répertorié dans un catalogue d'artisans de la « série B ».

Inspiré du roman homonyme de Stephen King, *Dead Zone* semble être à ce jour l'œuvre dominante du metteur en scène. Le scénario, adapté partiellement par Cronenberg et la productrice Debra Hill, ne doit son homogénéité qu'au talent d'un scénariste peu familiarisé au fantastique, Jeffrey Boam. Dès les premières scènes, Cronenberg oppose, à l'explosion de chairs sanguinolentes, à la froideur des atmosphères, à la laideur excessive et volontaire des couleurs, caractéristiques des composants visuels utilisés depuis *Parasite Murders,* une recherche esthétique valorisant l'image et l'évolution scénaristique, souci d'une quasi perfection narrative. Le réalisateur ne renonce cependant pas aux microcosmes enneigés colorés de bleus et de jaunes maladifs, sublimation d'un univers canadien proche des premières lueurs du jour, ni à la perversité horrifique, ici discrète à souhait (le suicide du policier-assassin). Aux chocs visuels auxquels il nous avait habitué, se substitue le choc émotionnel, issu d'une tension omniprésente, jouant de la fatalité (le stupéfiant accident de voiture) et du destin, condamnant inexorablement le protagoniste du film.

Au-delà de cette hallucinante reconversion cinématographique, Cronenberg se révèle aussi talentueux à manier le drame intimiste que le thriller sanglant.
Il a su, avec habileté, « visualiser » l'essence même d'un récit kaléidoscopique et désordonné, sans se départir d'une lucidité morbide.

L'histoire s'articule alors autour du héros, Johnny Smith, dont la banalité du nom tente d'effacer, sans y parvenir, le sceau d'une destinée irréversible.
Le stupide accident de voiture, prologue à un coma long de cinq ans, entame, puis disloque l'harmonie d'une vie bien ordonnée. De retour parmi les vivants d'une absence qu'il estime de courte durée, Johnny Smith affrontera les séquelles douloureuses établies par le Temps ; ses parents ont vieilli, son amie dans le doute de le voir revivre, a épousé un autre homme.

Déjà, la substance même de ce qui semble séduire Cronenberg apparaît ; l'intervention d'éléments étrangers, de facteurs affectifs capables de modifier un environnement sécurisant, ressurgissant comme autant de greffons sur un ensemble de relations humaines.
Cronenberg amorce, sans la transgresser, la transposition des angoisses et des phantasmes qui le hantent.
Pourtant, il ne s'attache nullement à l'aspect clinique de cet épiphénomène, et choisit une approche psychologique sensible et pudique (antithèse de la bruta-



Un candidat aux élections en mauvaise posture... (Martin Sheen).

THE DEAD



lité monolithique chère au réalisateurà) adoptant la progression de l'action jusqu'à l'éblouissante, mais dramatique apothéose.

Tout comme Ellen Burstyn se voyait affublée de dons de guérison à la suite d'un accident de voiture et d'un séjour au pays des morts dans le film de Daniel Petrie, *Resurrection*, Johnny, incarné par un Christopher Walken aux yeux emplis de désarroi, reçoit un « don de Dieu ». Il découvre incidemment ce pouvoir (il saisit la main de l'infirmière qui le soigne et « voit » la fille de celle-ci dans une maison en flammes), percevant le passé, le présent, le futur.
Ne contrôlant pas ce sixième sens, Johnny engendre malgré lui malheur et tristesse. Ainsi, la mort de sa mère est consécutive à la participation de Johnny à un show TV où le speaker le tourne en dérision.

Diaboliquement, le drame intimiste vire au thriller policier, en la personne d'un shériff tenace venant demander à Johnny de l'aider dans une enquête difficile. Claudiquant sur sa jambe valide (l'autre à demi-paralysée, représente-t-elle l'offrande aux forces invisibles, en échange d'un pouvoir pernicieux ?), Johnny identifiera un « mass murderer », en établissant un contact avec le reste de conscience stagnant dans l'esprit d'une femme récemment assassinée. Le pouvoir, aussi corrosif qu'un cancer, se démultiplie.
Nouvelle mutation, nouvelle expérience traumatisante qui inciteront Johnny à vivre en reclus, la maîtrise de ce fléau dévorant son énergie, et le vouant à une fin irrémédiable.

S'efforçant de renouer avec le quotidien, il devient le précepteur d'un riche gamin solitaire. Son don de prémonition détruira leur amitié naissante. Johnny décèle alors un aspect secret de son étrange capacité : il perçoit les évènements à venir de manière à les modifier par son intervention ; élément externe au Temps, il n'en devient pas moins habilité à en bouleverser l'immuable structure.

Le film change de rythme, de ton, et bascule, après cette extension inattendue, dans l'action allégorique, où la satire politique favorise l'accomplissement de celle-ci. Le puzzle s'assemble, et le récit révèle les raisons d'une telle accumulation de malheurs. L'accident, le don et son intensification, la fin d'une vie sursitaire, ne sont pas le fruit du hasard, et correspondent à des étapes établies par une puissance surpassant celle de l'Homme, phases initiatiques transformant Johnny en messager, missionnaire chargé de sauver la Terre d'un véritable fléau.

Son acte sacrificatoire confirme désormais le mysticisme latent du film, déjà présent dans la magnifique musique de Michael Kamen.
Toutefois, le pouvoir extraordinaire de Johnny ne s'avère pas exempt de défauts. S'il peut prévoir les dangers qui menacent ses concitoyens, il se montre incapable de préciser sa propre destinée, ni celle de ses proches. D'où sa constante incertitude devant autant de questions demeurant sans réponses, jusqu'à son ultime perception du futur.

Un tel sujet, propice à une débauche d'effets spéciaux, présentait le danger d'annihiler la psychologie des protagonistes, et de réduire l'œuvre la plus personnelle du prolifique Stephen King à un simple exercice de style. Cronenberg, adroitement, et pour la première fois, refuse d'usiter d'un arsenal choquant d'effets visuels (lire l'interview de Cronenberg dans notre n° 39).

Il préfère étudier un univers complexe de sentiments et de désillusions, à la manière de Douglas Sirk, faisant vibrer d'émois et d'enthousiasmes intenses les héros du film.
Lame à double tranchant pour certains, ce choix difficile, ce

ZONE





Le début d'un drame...



... et la découverte d'un don fabuleux !

(Voir notre entretien détaillé avec le réalisateur dans l'Ecran Fantastique n° 39).



refus d'accumuler des images clinquantes et fallacieuses, incitent Cronenberg à soigner sa direction d'acteurs.

Bénéficiant d'un casting de premier ordre (Christopher Walken, Brooke Adams, Martin Sheen et Herbert Lom), il renoue avec la vraie mise en scène, fonction essentielle qu'il avait délaissée auparavant au profit d'une représentation exclusive de phantasmes organiques.

Authentique chef-d'œuvre, *Dead Zone* ne manquera pas d'agacer les spectateurs avides de sensations immédiates rapidement effacées.

La peur qui émane de ce film, toute en émotion pure, n'agit pas comme un simple stimuli s'adressant à des réflexes primaires.

La Mort, le Temps, l'Amour, la Vieillesse, s'insinuent dans le moindre repli des circonvolutions cérébrales, s'ancrant à jamais dans la mémoire, comme des souvenirs fanés.

Dead Zone, œuvre émineme., exploratrice des tréfonds de l'âme, perturbe, dérange par sa marginalité, prédisant le retour du grand Cinéma.

•

Dead Zone, c'est Jim Nightshate montant sur le manège de Mister Dark...

FICHE TECHNIQUE

U.S.A. 1983. *Production* : Dino de Laurentiis Corp. *Prod.* : Debra Hill. *Real.* : David Cronenberg. *Prod. Ass.* : Jeffrey Chernov. *Scen.* : Jeffrey Boam, d'après le roman de Stephen King. *Phot.* : Mark Irwin. *Architecte-dec.* : Carol Spier. *Dir. art.* : Barbara Dunphy. *Mont.* : Ronald Sanders. *Mus.* : Michael Kamen. *Son* : Bryan Day. *Dec.* : Tom Coulter. *Cost.* : Olga Dimitrov. *Cam.* : Mark Irwin. *Effets speciaux* : John Belyeu. *Cam. sous marine* : John Stoneman. *Cascades* : Dick Warlock, Carey Loftin. *Casting* : Jane K Jenkins, Janet Hirshenson, Deirdre Bowen. *Asst. real.* : John Board. *Dir. de prod.* : John M. Eckert. *Int.* : Christopher Walken (Johnny Smith), Brooke Adams (Sarah Bracknell), Tom Skerritt (Sherriff Bannerman), Herbert Lom (Dr. Sam Weizak), Anthony Zerbe (Roger Stuart), Colleen Dewhurst (Henrietta Dodd), Martin Sheen (Greg Stillson), Nicholas Campbell (Frank Dodd), Sean Sullivan (Herb Smith), Jackie Burroughs (Vera Smith), Geza Kovacs (Sonny Elliman), Roberta Weiss (Alma Frechette), Simon Craig (Chris Stuart). Dist. en France : A.M.L.F. 102 mn. Technicolor. ➡



Quelques scènes-clés

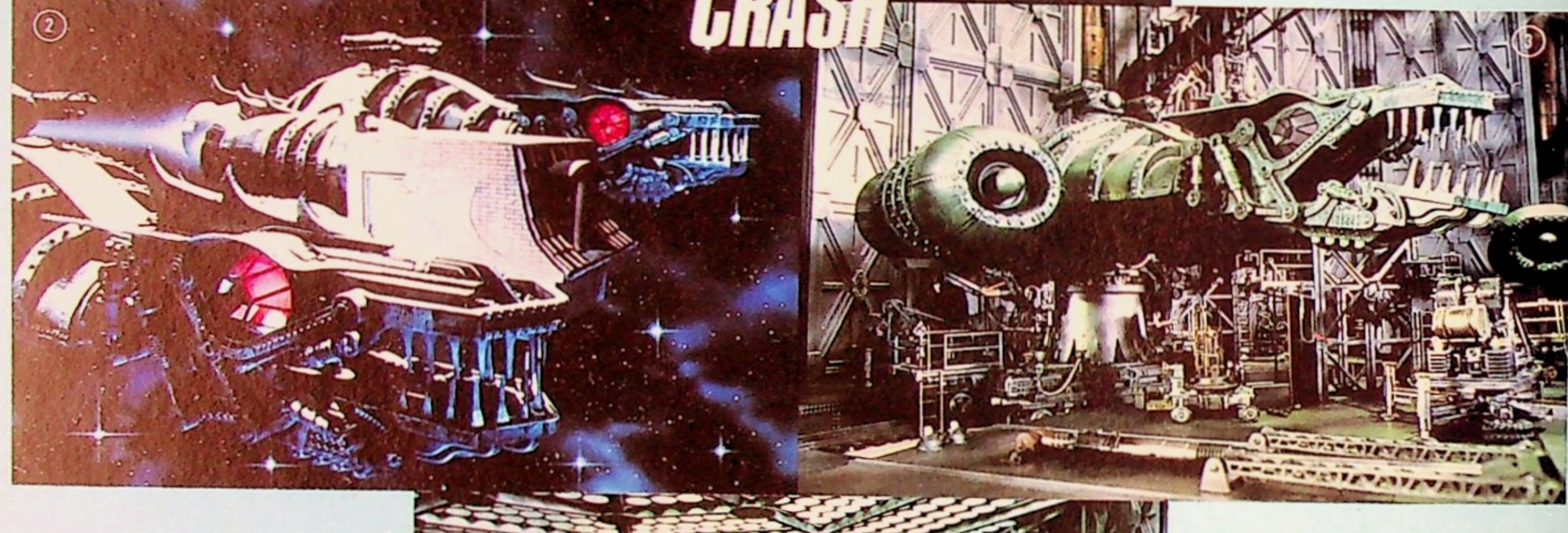
Drame intimiste traitant de la parapsychologie, « Dead Zone », le premier chef-d'œuvre de David Cronenberg, contient également un certain nombre de scènes-choc ou oniriques venant renforcer l'impact de son propos. Nous avons choisi pour vous quelques-une des images les plus significatives du film...


ILLSO

Science-Fiction made in Danemark

Crash est la première série télévisée de science-fiction produite au Danemark. Il aura fallu près d'un an et demi à Carsten Overskov — qui en est tout à la fois le scénariste, le producteur et le réalisateur — pour faire jaillir de terre son projet initial d'allégorie sociale à petit budget et le transformer en une série à part entière, avec ses treize épisodes et ses 500 prises de vues faisant appel à des effets spéciaux (des maquettes, pour la plupart).

Crash, c'est l'histoire d'un petit garçon, Berger, que sa chambre emmène au sens propre du terme en voyage dans l'espace et dans le temps. Il fait la connaissance du sinistre Slisk, un méchant de type Ming, et s'embarque dans une mission de sauvetage de la Terre, prisonnière des griffes du tyran. Berger sera aidé dans cette tâche par Iris — une créature native de la planète Pietos et dotée de talents très spéciaux —, Leif, un Viking à la force prodigieuse, et les Gopples, une race de petits êtres pareils à des balles.



1 - La « station araignée », imaginée et construite par Bill Pearson. 2 - Photo composite des Dragons et de la Chambre de Berger. 3 - Le transport du Dragon. 4 - Le tournage de la première série SF danoise.

La plupart des confrontations les plus spectaculaires auront lieu au quartier général de l'infâme Slisk : une station spatiale pareille au repaire d'une araignée, placée en équilibre instable aux confins d'un trou noir et dans laquelle ledit Slisk vit comme un pacha, entouré de robots chargés de son service et de l'entretien de sa flotte de vaisseaux de guerre commandés à distance : les Dragon Destroyers (que l'on peut traduire littéralement par : « Destructeurs Dragons »), dont la réalisation technique, comme celle de nombreuses autres séquences d'effets spéciaux, a été confiée au talentueux Bill Pearson (*Dr. Who, Captain Zep, Blake's 7, Alien, Flash Gordon* et *Outland*, entre autres), aidé de Som Buus, de la Télévision danoise.

— « Au départ, on m'avait fait un contrat d'un mois, comme Conseiller technique », devait nous confier Bill Pearson, « mais pour finir, je suis resté six mois. Nous avons conçu et réalisé ensemble la plupart des gadgets de Slisk. Notre association a très vite été plaisamment désignée sous le nom de « Vingt mille lieues sous l'Ile de Tracy » — un genre de Jules Verne rencontre les Thunderbird, autrement dit une combinaison subtile de maquettes très précises et grouillant de détails fouillés mais à l'allure subtilement désuète : constellées de boulons apparents, par exemple. Notre tâche essentielle a toutefois consisté à coordonner la construction de toutes les maquettes, qu'il fallut terminer en moins de trois mois, et à mettre au point les prises de vues des effets spéciaux proprement dits.

On nous a demandé de faire les 311 premiers plans d'effets spéciaux — tous composés d'au moins trois éléments distincts et réalisés à l'écran bleu — en six semaines ! Si nous avons réussi à tenir le délai, à deux heures près, c'est bien grâce à l'enthousiasme et au dévouement de l'équipe vidéo, qui ne disposait pourtant d'aucune expérience particulière dans ce domaine très particulier, exploit qui tient du miracle ! »

En dehors de la salle des commandes et de la chambre de Berger — intérieurs et extérieurs — la plupart des autres décors des fonds et des premiers plans ne sont que des maquettes à l'échelle filmées à l'écran bleu à l'aide du système Ultimatte utilisé par exemple dans *Cosmos* de Carl Sagan, et avec des caméras commandées à distance, ce qui permet de les faire panoramiquer et autorise des effets de zoom presque à chaque plan, ces images étant ensuite combinées avec des prises de vues de personnages réels.

Crash, qui est destiné à un public familial très vaste, apparaîtra pour la première fois sur les écrans danois ces prochains jours. La série devrait compter 13 épisodes de vingt minutes. Elle sera distribuée sur les marchés internationaux cette même année.

Echos de tournage





« La Colline a des yeux » contre-attaque ! Le retour attendu de ses monstrueux personnages, dont le méchant Pluto (Michael Berryman, victime d'un étranglement).

• Deux projets pour Michael Berryman (cet acteur américain au physique si ingrat) qui vient de terminer *La colline a des yeux n° 2 : Attack of the Rock'n Roll Alien* avec Pia Zadora, et *Blood Feast 2*.

• Brian De Palma a entamé le tournage de *Body Double* qu'il décrit lui-même comme un *Pulsions n° 2* combinant érotisme et une bonne dose d'hémoglobine.

• C'est Fritz Kiersh — à peine libéré du tournage de *Children of the Corn* — qui a été choisi pour mettre en scène *Hurlements n° 2*.

• Le cinquième film de Michael Crichton (réalisateur de l'excellent *Looker*) s'intitule *Runaway*. Le scénario est top-secret et le tournage se déroule dans la région de Vancouver au Canada. Son confortable budget s'élève à $ 7 000 000.

• John Stockwell que l'on a pu voir récemment dans *Christine* (le copain d'Arnie) tient le rôle principal de *Radioactive Dreams* réalisé à Mexico sous la houlette d'Albert Pyun (*L'épée sauvage*).

• David Bowie a finalement accepté (moyennant un cachet de $ 2 000 000) d'être l'adversaire de Roger Moore dans le prochain James Bond, *From A View To A Kill*. Les scénaristes lui ont concocté un rôle de « vilain » à faire frémir d'horreur les spectateurs les plus blasés !

• Après Terry Gillian, Eric Idle, membre des Monty Python, passe derrière la caméra pour les besoins de *The Road To Mars* produit par Warner Bros.

• Albert Band a annoncé le titre de sa prochaine production : *Double Illusion*.

• Fâcheux incident sur le plateau du dernier film de Paul Naschy : une balle « à blanc » a explosé trop près du visage du comédien-metteur en scène. Ses docteurs craignent qu'il ne perde définitivement la vue...

• Linda Blair et Willie Aames viennent de s'envoler pour les Philippines pour être les vedettes de *Dr. Pitz*, une parodie des films d'épouvante.

• Sean Cunningham (*Vendredi 13, A Stranger Is Watching*) redécouvre les films d'angoisse après avoir réalisé des comédies pour Columbia. Il vient de terminer dans le plus grand secret *Next Of Kin* en Floride, avec James Spader, Shannon Presby et Lori Laughlin.

• On parle de plus en plus d'un *Xtro 2*, mais auparavant, Harry Bromley Davenport réalisera *N.D.E.* (« Near Death Experience ») avec un budget trois fois supérieur à son précédent film !

• Angela Lansbury et David Warner réunis par le réalisateur Neil Jordan pour *The Company of Wolves*, une production fantastique britannique dont les effets spéciaux (transformations d'hommes en loups-garous) seront signés Christopher Tucker (*Elephant Man*).

• Toujours en provenance d'Angleterre, on annonce le bouclage de *State Of Wonder* de Martin Donovan, avec Nigel Court et Annie Chaplin, réalisé en trois semaines pour moins de $ 350 000 !

• Retour en force de Larry Cohen dont l'agenda chargé nous révèle la mise en chantier prochaine de *Special Effects* et celle, beaucoup plus lointaine, de *Dr. Strange* d'après la bande dessinée de Stan Lee (« Spiderman »).

• Le scénario d'une comédie fort originale intitulé *Love That Makes You Crawl* a séduit Joe Dante : c'est un dessin animé dont les protagonistes se passionnent pour des feuilletons télévisés mettant en scène... des personnages réels !

• Début de tournage imminent pour *Jack and the Beanstalk*, remake canadien de *Jack et le haricot géant* avec l'ex-footballeur John Matuszak dans le rôle principal.

• Les studios de Twickenham à Londres abritent le tournage de *Always* (d'Anthony Richmond avec Jaclyn Smith, Nigel Terry, Shelley Winters et Claire Bloom), décrit comme une histoire d'amour macabre et surnaturelle.

• Le tournage de *Nightmare On Elm Street*, le nouveau film de Wes Craven, débute ce mois-ci aux Etats-Unis.

• C'est également courant mars qu'auront lieu les premières prises de vues de *Cat's Eyes*, une production Dino De Laurentiis mise en chantier sans la moindre publicité... La réalisation est pourtant signée Lewis Teague (*Alligator, Cujo*) et le scénario... Stephen King !

• Dino De Laurentiis Bis : il vient de confier à David Lynch (*Dune*) la réalisation de *Ronnie Rocket*, l'histoire d'un chanteur de rock'n roll d'origine extra-terrestre !

• *Batman* est en préparation chez Warner Bros.

GILLES POLINIEN

Box-office des films fantastiques sortis durant l'année 83 sur le territoire américain (tableau en dollars des recettes-distributeurs correspondant à environ la moitié des recettes-guichets). Source : Variety

1.	Le retour du Jedi	166 000 000
2.	Wargames	37 000 000
3.	Superman 3	36 000 000
4.	Staying Alive	34 000 000
5.	Octopussy	33 000 000
6.	Les dents de la mer 3-D	26 500 000
7.	Jamais plus jamais	26 000 000
8.	Tonnerre de feu	22 000 000
9.	La quatrième dimension	16 000 000
10.	Psychose 2	15 700 000
11.	Cujo	9 600 000
12.	Krull	8 600 000
13.	Dead Zone	8 200 000
14.	Le guerrier de l'espace	8 150 000
15.	Kiss Me Goodbye	7 600 000
16.	Le sens de la vie	7 000 000
17.	L'emprise	6 200 000
18.	L'étoffe des héros	6 100 000
19.	L'homme aux deux cerveaux	4 600 000
20.	Deal Of The Century	4 500 000
21.	Revenge Of The Ninja	4 500 000
22.	House On Sorority Row	4 300 000
23.	Hercules	3 900 000
24.	Amityville 3-D	3 500 000
25.	Nightmares	3 200 000
26.	Brainstorm	3 100 000
27.	Barbe jaune et les pirates	3 000 000
28.	La foire des ténèbres	3 000 000
29.	Métalstorm	2 800 000
30.	Strange Brew	2 750 000
31.	The Golden Seal	2 700 000
32.	Les prédateurs	2 100 000
33.	Yor, le chasseur du futur	2 050 000
34.	Mortuary	2 040 000
35.	The Man Who Wasn't There	1 600 000
36.	Vidéodrome	1 310 000
37.	Deathstalker	1 200 000
38.	Le sadique à la tronçonneuse	1 200 000
39.	The Evil Dead	1 180 000
40.	Les guerriers du Bronx	1 160 000
41.	Testament	1 050 000
42.	The Escape Artist	1 000 000

Un jeune producteur fantastique d'Hollywood



CHARLES BAND

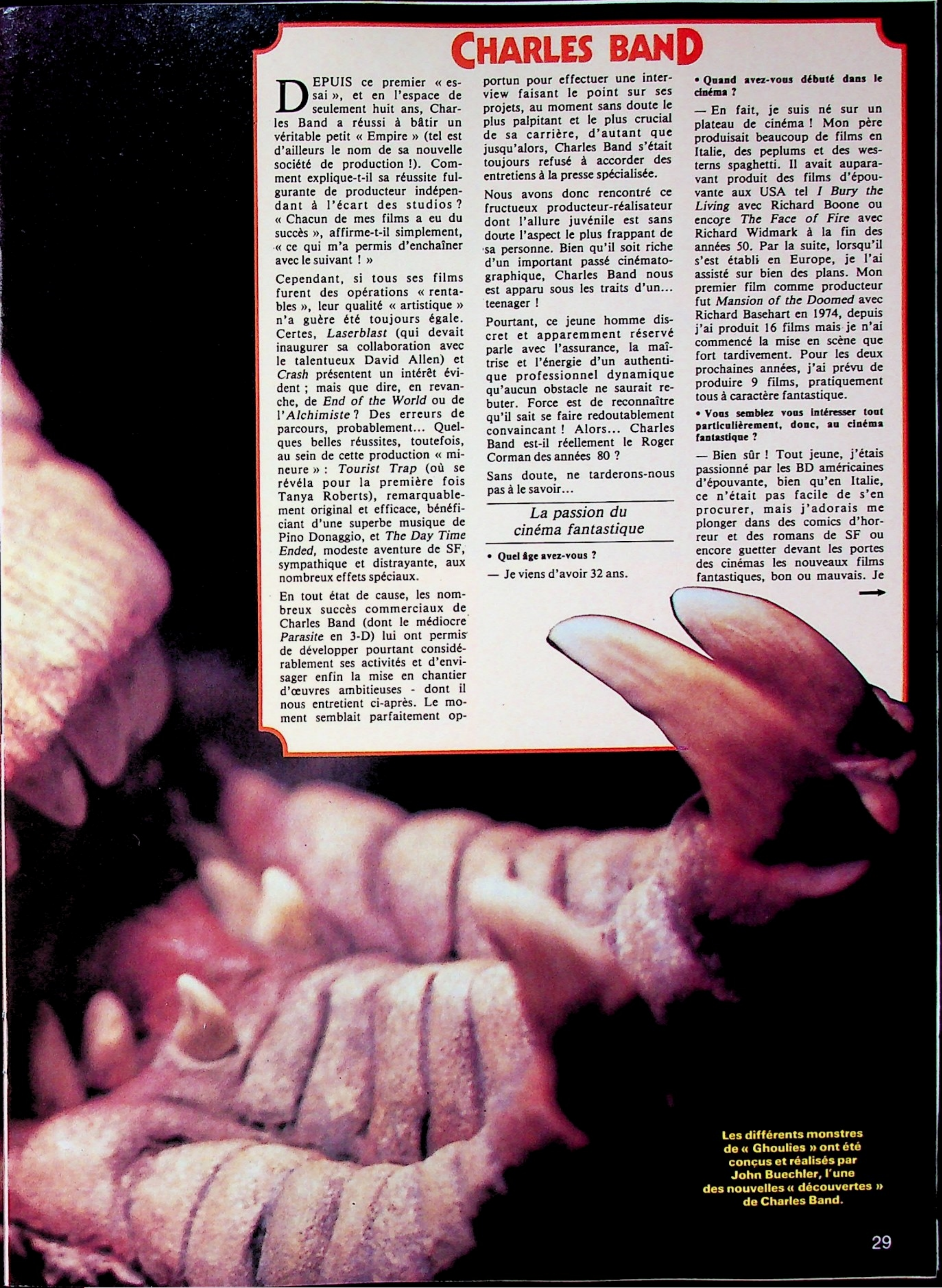
Le Roger Corman des années 80

Depuis 1977 et un certain *Mansion of the Doomed* (de Michaël Pataki), découvert au 6e Festival de Paris du Film Fantastique, le nom de Charles Band, (lequel sera par la suite toujours associé aux productions fantastiques américaines à petit budget), avait intrigué amateurs et cinéphiles. En effet, *Mansion of the Doomed* recelait des qualités bien supérieures à la moyenne des « B Pictures » de l'époque (notamment ses excellents maquillages horrifiques), fait assez rare pour que l'on s'interroge sur ses origines…



« Ghoulies »
la nouvelle spectaculaire production de Charles Band (en production actuellement), utilisant le relief et une dizaine de « gimmicks » inédits au cinéma, conte l'histoire d'un couple affrontant cinq monstrueuses créatures libérées par les Forces de la Magie Noire !





CHARLES BAND

DEPUIS ce premier « essai », et en l'espace de seulement huit ans, Charles Band a réussi à bâtir un véritable petit « Empire » (tel est d'ailleurs le nom de sa nouvelle société de production !). Comment explique-t-il sa réussite fulgurante de producteur indépendant à l'écart des studios ? « Chacun de mes films a eu du succès », affirme-t-il simplement, « ce qui m'a permis d'enchaîner avec le suivant ! »

Cependant, si tous ses films furent des opérations « rentables », leur qualité « artistique » n'a guère été toujours égale. Certes, *Laserblast* (qui devait inaugurer sa collaboration avec le talentueux David Allen) et *Crash* présentent un intérêt évident ; mais que dire, en revanche, de *End of the World* ou de l'*Alchimiste* ? Des erreurs de parcours, probablement... Quelques belles réussites, toutefois, au sein de cette production « mineure » : *Tourist Trap* (où se révéla pour la première fois Tanya Roberts), remarquablement original et efficace, bénéficiant d'une superbe musique de Pino Donaggio, et *The Day Time Ended*, modeste aventure de SF, sympathique et distrayante, aux nombreux effets spéciaux.

En tout état de cause, les nombreux succès commerciaux de Charles Band (dont le médiocre *Parasite* en 3-D) lui ont permis de développer pourtant considérablement ses activités et d'envisager enfin la mise en chantier d'œuvres ambitieuses - dont il nous entretient ci-après. Le moment semblait parfaitement opportun pour effectuer une interview faisant le point sur ses projets, au moment sans doute le plus palpitant et le plus crucial de sa carrière, d'autant que jusqu'alors, Charles Band s'était toujours refusé à accorder des entretiens à la presse spécialisée.

Nous avons donc rencontré ce fructueux producteur-réalisateur dont l'allure juvénile est sans doute l'aspect le plus frappant de sa personne. Bien qu'il soit riche d'un important passé cinématographique, Charles Band nous est apparu sous les traits d'un... teenager !

Pourtant, ce jeune homme discret et apparemment réservé parle avec l'assurance, la maîtrise et l'énergie d'un authentique professionnel dynamique qu'aucun obstacle ne saurait rebuter. Force est de reconnaître qu'il sait se faire redoutablement convaincant ! Alors... Charles Band est-il réellement le Roger Corman des années 80 ?

Sans doute, ne tarderons-nous pas à le savoir...

La passion du cinéma fantastique

• Quel âge avez-vous ?

— Je viens d'avoir 32 ans.

• Quand avez-vous débuté dans le cinéma ?

— En fait, je suis né sur un plateau de cinéma ! Mon père produisait beaucoup de films en Italie, des peplums et des westerns spaghetti. Il avait auparavant produit des films d'épouvante aux USA tel *I Bury the Living* avec Richard Boone ou encore *The Face of Fire* avec Richard Widmark à la fin des années 50. Par la suite, lorsqu'il s'est établi en Europe, je l'ai assisté sur bien des plans. Mon premier film comme producteur fut *Mansion of the Doomed* avec Richard Basehart en 1974, depuis j'ai produit 16 films mais je n'ai commencé la mise en scène que fort tardivement. Pour les deux prochaines années, j'ai prévu de produire 9 films, pratiquement tous à caractère fantastique.

• Vous semblez vous intéresser tout particulièrement, donc, au cinéma fantastique ?

— Bien sûr ! Tout jeune, j'étais passionné par les BD américaines d'épouvante, bien qu'en Italie, ce n'était pas facile de s'en procurer, mais j'adorais me plonger dans des comics d'horreur et des romans de SF ou encore guetter devant les portes des cinémas les nouveaux films fantastiques, bon ou mauvais. Je →

Les différents monstres de « Ghoulies » ont été conçus et réalisés par John Buechler, l'une des nouvelles « découvertes » de Charles Band.



« RageWar » constitue, selon Charles Band, l'« expérience ultime en matière de cinéma fantastique ! »

trouve d'ailleurs que quelques-unes des images les plus fortes du cinéma fantastique proviennent de série « B ». Les séries « B », en soi, ne sont pas des œuvres exceptionnelles, mais elles comprennent toujours quelques scènes magnifiques ou passionnantes. Cela est dû parfois au tout petit budget dont bénéficie ce genre de films. J'en sais quelque chose, puisque les budgets de mes premiers films étaient de l'ordre de 300 à 400 mille dollars. La plupart de mes expériences les plus intéressantes dans le cinéma se situent il y a 4 ou 5 ans. Mon ami John Carpenter avait réalisé un film en même temps que celui que je produisais alors, *Tourist Trap* avec Chuck Connors. Auparavant, John était juste un garçon qui essayait de faire ses preuves dans le cinéma, il s'était même occupé du montage de mes premiers films. Puis il tourna *Halloween* et j'allais parfois lui dire un bonjour sur le plateau. Il me rendait la pareille pendant la production de *Tourist Trap* et on se demandait lequel de nos deux films allait remporter le plus gros succès ! Maintenant, on sait ! (rires).

Les débuts dans l'horreur

• Beaucoup ont été surpris que *Tourist Trap* n'obtienne pas davantage de succès, étant donné ses nombreuses qualités...

— C'est vrai, il s'agissait d'un excellent film, malgré son petit budget. L'échec commercial d'un film peut incomber à plusieurs facteurs : la campagne la publicité, le film qui ne sort pas au bon moment, etc. Maintenant, on connait les ingrédients qui, dosés d'une certaine manière, peuvent faire qu'un film parvienne ou non au sommet du box-office. Cela dit, je suis fier d'un film comme *Tourist Trap*...

• Ce fut la première apparition de Tanya Roberts à l'écran...

— Oui, et ce fut aussi le premier film où travaillaient ensemble le réalisateur David Schmoeller (N.B. : qui a tourné par la suite le très curieux *Seduction*) et Larry Carroll, le co-scénariste. Depuis, Larry Carroll, qui était devenu producteur, a accepté de mettre en scène un de mes nouveaux films, *Swordkill*, que l'on vient de terminer à Los Angeles. Carroll s'était aussi occupé de montage auparavant, dont celui du *Massacre à la tronçonneuse*.

• Parlez-nous de votre tout premier film, *Mansion of the Doomed*. Choisissez-vous toujours les scenarii de vos films. ?

— Toujours ! C'est également moi qui ai l'idée de base de ces films, avant de confier l'écriture du script à un scénariste que je choisis. Une des très rares exceptions fut *Tourist Trap* où l'on m'apporta le scénario déjà terminé. Pour *Mansion of the Doomed*, je connaissais un scénariste, Frank Ray Perilli, qui avait tourné à l'époque *The Doberman Gang*, un film à tout petit budget qui remporta un immense succès dans le monde entier. Je déclarai à Frank que je voulais tourner un film d'horreur, mais que je n'avais malheureusement pas beaucoup d'argent.
Il a de ce fait situé le cadre de l'action en un seul et même lieu. Cependant, je tenais à ce qu'il y ait des bons acteurs et effets spéciaux. J'avais donc engagé le spécialiste en effets spéciaux de maquillage, Stan Winston, qui débutait alors et à accompli un travail remarquable pour *Mansion of the Doomed*. Par ailleurs, Frank et moi avons travaillé au scénario en collaboration avec le metteur en scène, Michael Pataki, un ancien acteur, qui n'a d'ailleurs réalisé que deux films dans sa vie : *Mansion* et *Cinderella*, une comédie musicale pour adultes. Le scénario de *Mansion* fut écrit à la va-vite : c'est le problème des films à petit budget où le temps nous manque cruellement pour peaufiner les scénarii ! Malgré ses qualités, le films n'eut pas de succès, mais la faute en incomba au distributeur. J'avais pensé l'intituler *The Eyes of Dr Chaney* (NB : C'est d'ailleurs sous ce titre, *Les yeux morts du Dr Chaney*, que le film fut présenté au Festival de Paris du Fantastique 1977, où Richard Bashart obtint le Prix d'Interprétation Masculine). Mais le distributeur ne voulut pas de ce titre et il choisit *Mansion of the Doomed* (Trad : Le château des maudits) qui est vraiment un titre de séries « B » des années 1950. Mais je ne pouvais rien faire, c'est le distributeur qui décide ! Il fut intéressant de noter, quelques années après, le sucès qui couronna la sortie *des Yeux de Laura Mars* de John Carpenter ! *Mansion* est pourtant souvent programmé à la TV et il est sorti un peu partout en video. A présent, les gens connaissent ce film !.

L'une des neuf épreuves réservées au jeune héros de « RageWar »...

• Parmi les films que vous avez produits, quels sont ceux qui ont obtenu le plus grand succès ?

— *Cinderella*. Et *Laserblast*, surtout, qui malgré son très faible budget eut un succès fracassant, et me permit de travailler avec David Allen, l'un des spécialistes actuels de l'animation. Il collaborera à *Primevals*, un film au budget très important et que l'on désirait produire, Dave et moi, depuis des années, à l'époque où il fabriqua les modèles animé de *Laserblast*, les meilleurs éléments du film. Voilà d'ailleurs d'exemple d'un film nanti d'un bon titre et d'un bon concept. Cette histoire d'un garçon qui devient un extra-terrestre peu à peu et tue les gens avec son bras transformé en canon-laser aurait certainement eu beaucoup de succès aujourd'hui avec un budget approprié !

• Que pensez-vous de ceux qui vous désignent comme le « Roger Corman des années 80 » ?

— Je pense qu'il y a plus de vrai que de faux dans cette affirmation ! (rires). J'ai beaucoup de projets de futurs films comme

réalisateur, mais pour l'instant notre compagnie est très prolifique et je tiens à me concentrer sur la production. J'ai par ailleurs la chance d'avoir pu trouver de bons techniciens et de bonnes équipes de production. J'ai également déniché le nouveau spécialiste es-trucages le plus talentueux. Il s'appelle John Buechler, et il va signer bien des effets étonnants pour mes futures productions. Je connais tous les spécialistes du genre, tels Tom Burman et Rick Baker, Stan Winston... et en matière de maquillages, Buechler est au moins aussi bon qu'eux ! Il possède un immense talent et travaille en ce moment sur deux de mes films, *RageWar*, où il a supervisé une séquence d'effets spéciaux, et *The Ghoulies* que nous tournerons très bientôt. *The Ghoulies* bénéficie d'un excellent script et conte l'histoire d'un jeune garçon qui hérite d'une demeure. Son père, voilà des années, avait consacré son existence à la magie noire et bien vite, le jeune garçon et sa fiancée commencent à toucher à des domaines interdits. A travers leurs incantatons, ils libèrent cinq créatures affreuses, si horribles que vous serez séduits par leur apparence ! Le début est assez effrayant et ressemble à *Poltergeist*, mais ce n'est pas aussi « éprouvant » : il y a un happy-end, contrairement aux autres films de ce genre où tout le monde meurt à la fin. Mais les effets spéciaux seront fantastiques ! Il y aura environ 40 effets différents et nouveaux, encore jamais vus dans le cinéma fantastique ! Ce qu'il y a également d'intéressant dans ce films, c'est que sa troisième et dernière partie (*The Ghoulies* se déroule en trois actes), et seulement celle-là, utilisera les 3 dimensions et aussi que le film sera en « Smellvision » (NB : équivalent de l'Odorama utilisé jadis pour *Polyester*). Lorsque les gens iront au cinéma, on leur remettra une carte spéciale où ils devront gratter des pastilles et les respirer avec dix ou douze odeurs différentes correspondant à des séquences particulières du film.

La création de nouveaux gadgets » cinématographiques

J'ai décidé de n'introduire du relief que dans le dernier tiers du film pour la raison suivante : j'ai produit plusieurs films en 3-D, *Parasite, Metalstorm*, et je les ai vus et revus des tas de fois. Je ne pense pas que dans notre système actuel, la 3-D soit quelque chose d'agréable à regarder pendant une centaine de minutes. Si c'est bien fait, ce peut être plaisant pendant une vingtaine de minutes, mais au bout d'une heure trente, les gens sortent de la salle fatigués, avec un mal de crâne, aussi seule l'apparition spectaculaire finale des « Ghoulies » sera en 3-D.

• William Castle adorait également les « gimmicks » et il avait déjà eu recours à la 3-D pour quelques séquences seulement d'un film, en l'occurence *13 Ghosts*...

— Oui, il y a eu récemment un article remarquable sur Castle dans « American Film » et sur les effet qu'il utilisait dans ses films et *Ghoulies* sera le film dans l'histoire du cinéma où il y aura le plus de « gimmicks », de gadgets ! Nous en avons prévu de nombreux forts différents, je ne vous en ai cité que deux ! Mais ce qui m'importe surtout, dans ce film, ce sera le travail de John Buechler pour les effets de maquillage. C'est très stimulant d'avoir quelqu'un d'aussi talentueux que lui dans l'équipe. Pour en revenir à votre précédente question, j'ai actuellement 18 projets différents développés au fil des années et prêts à devenir des films dans un avenir plus ou moins proche. Je pense qu'on en réalisera entre 4 et 5 par an pour les trois prochaines années et seulement un ou deux d'entre eux ne seront pas d'inspiration fantastique.

7 réalisateurs pour un seul film !

• Qui réalise *Ghoulies* ?

— Encore quelqu'un d'intéressant ! Il s'appelle Lucas Berecovitchi et c'est un jeune acteur de talent qu'on a vu comme chef de gang dans *Parasite*. Son père est l'un des deux ou trois producteurs TV les plus réputés aux USA. C'es lui qui produisit, par exemple, la série *Shogun*. Lucas a également co-écrit le scénario de *Ghoulies*, à partir d'une de mes idées, en collaboration avec un jeune scénariste. *RageWar* est également un film très curieux au niveau de la mise en scène, puisqu'il aura sept réalisateurs différents ! C'est sans doute l'expérience ultime en matière de cinéma fantastique, abordant beaucoup de genres différents dans ce domaine. L'histoire nous conte les aventures d'un expert en ordinateurs, qui peut les contrôler à distance, communiquer avec eux, etc. Une sorte de « Superman » de l'ordinateur ! Cependant, il ne pense pas qu'il s'agisse là d'une prouesse ou d'un pouvoir remarquable. Il est employé dans des entreprises pour régler les différents avec les ordinateurs défaillants, car il peut « parler » avec eux et arranger toutes sortes de problèmes électroniques très rapidement. L'on y trouve également un magicien vieux de deux millénaires, qui s'ennuie et rêve d'un nouveau défi. Il enlève alors ce jeune génie avec sa fiancée et les emmène dans un paysage fantastique, une sorte de 4e dimension. Et il propose au garçon neuf terribles épreuves : s'il arrive à les mener à bien, le jeune homme pourra partir librement avec sa fiancée, sinon leurs âmes seront damnées pour l'éternité... Et évidemment le héros vient à bout de chacune des épreuves qui l'entraine à chaque fois dans un monde fantastique incroyable. Chaque « épreuve » du film est mise en scène par un réalisateur différent. J'ai moi-même mis en scène le début et la fin du film, deux des segments, et les dialogues avec le magicien entre les épreuves. J'ai engagé sept metteurs en scène pour diriger chacun des autres segments ! Chacun des réalisateurs de *RageWar* le sera pour la première fois, comme John Buechler. Et Dave Allen dirigera aussi un « sketche ». Vous vous souvenez de la scène dans *Jason et les Argonautes*, où Hercule et un autre personnage réveillent Talos, le géant en bronze ? Eh bien, il y a une scène assez semblable dans *RageWar* où notre héros se trouve dans un pays nouveau et communique avec les ordinateurs à travers son bras où il a installé de mini-« terminaux ». Mais après s'être endormi, il découvre que deux personnages bizarres et minuscules se sont emparés des « terminaux ». Il les poursuit à travers des rochers et atterit dans une clairière immense où se trouve une gigantesque créature de pierre de cent pieds de haut, inanimée. L'un des voleurs dépose, comme une offrande, le bras mécanique au pied de la créature, puis s'enfuit. Sur ce, notre héros arrive, prend l'objet, le replace sur son bras et s'en va après avoir admiré le monstre... qui se réveille alors et s'avance vers le garçon ! Toute cette partie est réalisée par David Allen. Neuf sketches, donc, chacun d'une durée assez courte, de 4 à 9 minutes, avec des paysages et décors totalement différents d'un segment à l'autre : des grottes ténébreuses, des paysages de sorcellerie, les rues désertes d'une grande ville la nuit, etc. Des lieux réalistes se mêleront à des endrois de rêve... ou de cauchemar ! Et dans chacune de ces histoires, la vie de la fiancée du garçon sera menacée : par exemple, elle est attaché pendant un concert de heavy-metal rock et le groupe s'apprête à la tuer comme bouquet final du show ! Cela fait longtemps que je veux produire un film de ce genre, qui puisse me donner également la possibilité de vérifier les qualités de réalisateur de plusieurs personnes qui se voient confier une mise en scène pour la première fois.



Les redoutables créatures de « RageWar », issues de la 4e dimension, sont l'œuvre de John Buechler.

• Pour en revenir à *Primevals*, vous deviez collaborer au film dès le début du projet ?

— Non, cela fait six ans que je prépare *Primevals* et au moment où j'ai commencé cette tâche, Dave Allen travaillait à ce projet depuis douze ans ! Aussi, ce fut une longue évolution, du fait des moyens mis en œuvres dans ce films et des idées très précises, très particulières, de Dave. Il a reçu des propositions de diverses compagnies, « majors » et indépendantes, pour faire des compromis sur le film : non pour partager avec d'autres le travail des effets spéciaux, car personne d'autre n'est capable d'arriver au même résultat que lui en la

matière, mais pour qu'il accepte de ne se consacrer qu'aux trucages, confiant la réalisation à un autre. Mais Dave n'est pas pressé, il prend son temps... Je l'ai rencontré lors du tournage de *Laserblast* et j'ai immédiatement trouvé le scénario de *Primevals* formidable ! A l'époque, j'avais commencé à financer le projet, mais j'ai dû arrêter au bout de huit mois, parceque je n'avais plus assez d'argent. C'est un des rares projets que je n'ai jamais mené à terme ! Mais celà s'avérait trop coûteux à l'époque pour moi. Cependant, durant ces huit



Magie et sorcellerie ; un ton nouveau dans l'Epouvante ! (« RageWar », en fin de tournage actuellement).



Le but à atteindre : *choquer* le spectateur sur le plan *émotionel !*

mois, nous avons engagé, sous les auspices de Dave Allen, quelques-uns des meilleurs techniciens d'effets spéciaux, des personnes qui avaient travaillé pour Lucasfilm et qui sont très réputées aujourd'hui dans les domaines tels les miniatures, les effets optiques, etc. Donc, on a dépensé beaucoup d'argent et également de temps sur ce projet, qu'on a ensuite mis de côté. Depuis les 4/5 dernières années, j'ai produit beaucoup de films qui m'ont permis, il y a 5 mois de recommencer avec Dave la production de *Primevals* qui sera enfin tourné cet été. La durée de production du film a été estimée à deux années. La première, pour la construction des décors et des modèles réduits et la préparation des effets spéciaux, la seconde pour le tournage. A l'époque, nous avions à peine commencé le tournage et terminé la pré-production, lorsque nous dûmes abandonner. Aujourd'hui, nous allons enfin pouvoir achever ce film...

• Où aura lieu le tournage ?

– On tournera une semaine au Népal, puis huit semaines en Amérique du Sud, et enfin quatre semaines sur un très grand plateau de Los Angeles. C'est mon plus grand projet, et il prendra encore bien sûr un an et demie mais ce sera quelque chose d'étonnant : d'abord, parceque ce sera le film où l'on verra le plus d'effets spéciaux image-par image, il y aura davantage de créatures monstrueuses animées de cette manière que dans n'importe quel film de Harryhausen ! Et la qualité sera comparable. En outre l'aspect visuel de ce monde fantastique sera parfaitement original. Par exemple, il y a toujours chez Harryhausen, du moins dans ses films de merveilleux, un aspect mythologique assez accentué. Lorsque l'on a vu ses films, on remarque quelques traits de caractère prédominant dans son œuvre, tandis que pour *Primevals*, Dave offre une vision totalement différente, ses créatures et personnages sont vraiment très « spéciaux » !

• Comment êtes-vous passé à la mise en scène pour *Parasite* ?

— En fait, je ne tenais pas spécialement à l'époque à mettre en scène un film. J'éprouve aujourd'hui des aspirations comme réalisateur et je referai des films dans deux ou trois ans. *Parasite* allait être le second film en relief de toute une série amorcée par *Comin' at Ya*, ce western tourné en Espagne. La vague du relief n'avait pas encore déferlé. Et le producteur exécutif, n'arrivant pas à tomber d'accord avec moi sur le choix du metteur en scène, m'a menacé d'abandonner le projet si je ne le mettais pas en scène moi-même ! Ce que j'ai fait, et cela m'a amusé. Mon seul problème, quand je dirige un film, est de ne pas avoir le temps de faire autre chose ! Un réalisateur passe 100 % de son temps sur son film ! Or, j'ai en ce moment en réserve plusieurs projets que je voudrais voir aboutir et je n'ai pas envie de consacrer une dizaine de semaines entières à un seul film ! Voilà pourquoi j'arrête provisoirement - après *Metalstorm, Parasite et l'Alchimiste* - la mise en scène.

• Dave Allen a-t-il supervisé les effets de *Day Time Ended* ?

— Non, Dave est seulement venu m'aider à résoudre quelques-uns des nombreux problèmes occasionnés par ce film. Les techniciens d'effets spéciaux étaient de jeunes gens enthousiastes qui collaborèrent également au scénario. Hélas, j'ai eu beaucoup de difficultés avec le réalisateur, John Bud Carlos, qui croyait tourner un film pour la MGM ! Du fait de tous ces problèmes avec lui, ce fut le film le plus difficile malgré la présence de Jim Danforth qui a conçu de splendides matte paintings. Danforth avait d'ailleurs participé avec d'autres gens comme Phil Tippett qui, depuis, sont devenus très connus, à la production de *Primevals*...

• *Swordkill* semble particulièrement intéressant, pouvez-vous nous en parler ?

— Le scénario est excellent, il est l'œuvre de Tim Curnen à qui on doit pour Roger Corman *Forbidden World* (*Mutant*). Il travaille à présent pour la Fox. Le film vient d'être achevé. L'histoire est très belle, il s'agit d'un samouraï que l'on retrouve cryogénisé dans un bloc de glace et qui revient à la vie et se lie d'amitié avec une jeune fille qui tentera de l'aider envers et contre tous. Cela ressemble au thème de *King Kong*, Dans les premières images du film, on voit ce samouraï, il y a plusieurs siècles, lutter contre une troupe de soldats qui viennent de tuer sa fiancée sous ses propres yeux. Et aujourd'hui ce samouraï, qui n'est pas seulement le plus grand champion de son temps, un expert dans le maniement du sabre, mais aussi un homme doué d'une grande humanité et d'une grande fierté, est décontenancé et effrayé par ce monde moderne qu'il découvre ! Bien malgré lui, il provoquera divers combats sanglants contre des tueurs et des policiers. L'on a eu recours à de nombreux effets spéciaux dans *Swordkill*, mais c'est surtout l'histoire de ce personnage central auquel on croit vraiment ! on tombe amoureux du samouraï ! Cette fois-ci,nous avons obtenu plus d'argent pour ce film et son scénario, pas *beaucoup*, bien sûr — nous ne sommes pas une « major » ! — mais pour vous donner un ordre de comparaison, *Parasite* a coûté $ 700 000, *Metalstorm* $ 1 800 000 et *Swordkill* $ 3 000 000, ce qui nous a permis un tournage de onze semaines, davantage de « souplesse » dans la pré-production, etc.

• En dehors des metteurs en scène et scénaristes, vous utilisez souvent les mêmes techniciens ?

— Oh oui, toujours ! Nous avons en particulier un grand chef opérateur, Mac Ahlberg, d'origine suédoise, qui a travaillé sur *Parasite* et *Metalstorm*, et c'était une véritable gageure pour lui de rendre ces deux films convaincants en 3-D. Filmer en 3-D, c'est, à bien des égards, retourner à l'âge de pierre, c'est délicat et fastidieux ! D'ici quelques années, je pense que nous aurons réuni une deuxième équipe technique pour les problèmes de production, mais je

pense toujours garder cette première équipe de tournage. Nous venons donc de terminer *Swordkill*, *RageWar*, et quatre jours après, on attaquera *Ghoulies* : cette équipe aura donc travaillé pendant plusieurs mois d'affilée pratiquement sans s'arrêter !

• Vous travaillez, d'une certaine manière, « en famille » ?

— Oui, avec mon frère Richard, qui compose la musique de tous mes films (à l'exception de *Tourist Trap* que j'avais confié à mon ami Pino Donaggio) et mon père Albert, avec lequel j'avais collaboré pour *Metalstorm*. C'est lui qui s'était occupé du financement de ce film, dont il fut le producteur exécutif. Il a beaucoup de talent et supervise parfois le montage de mes films. Mon frère à la chance de composer régulièrement pour le cinéma. En ce moment, il termine *Mutant* à Londres (N.B : ne pas confondre avec le film de Allan Holzman !), puis s'attaquera à *RageWar*, *Swordkill* et enfin, en juin prochain, à *Ghoulies*.

• Vous choisissez également personnellement tous vos acteurs ?

— Jusqu'à présent, non, *Ghoulies* est le premier pour lequel je me suis occupé du casting. Nous avons décidé d'accorder maintenant davantage de temps et de soins au problème des acteurs, avant nous ne surveillions pas d'assez près le casting, et certains comédiens choisis n'étaient pas très bons. Il est préférable d'avoir un excellent groupe de comédiens, mais il suffit qu'un seul d'entre eux ne soit pas à la hauteur pour entrainer tous les autres acteurs dans une certaine médiocrité ! De la même manière que pour les techniciens, il faut toujours surveiller leur travail. Parfois, nous engagions un acteur après que celui-ci ait récité, avec talent un texte. Mais, il existe une sévère différence entre réciter un texte pour un réalisateur ou le producteur et interpréter effectivement un rôle devant la caméra. Nous avons ainsi connu bien des désillusions ! Aussi, nous enregistrons dorénavant tous nos acteurs en vidéo avant de les engager, même s'ils ne doivent travailler qu'une journée avec nous. Nous voulons être d'abord *sûrs* que ces acteurs « passent » bien à l'écran. Et pour la première fois, nous sommes entièrement satisfaits de tous les comédiens d'un film, en l'occurence, *« Ghoulies »* !

• *Ghoulies* sortira aux USA cette année ?

— En été ou à l'automne. Le seul problème de *Ghoulies*, ce sont ses centaines de plans d'effets spéciaux, la plupart - d'ailleur, directs et non optiques - des effets véritablement stupéfiants ! Mais aussi des effets de maquillage fantastiques et divers effets mécaniques. Tout cela va retarder sans doute la sortie du film...

• Vous n'avez que très exceptionnellement eu recours dans vos films à l'horreur ?

— Oui, je ne suis pas partisan de l'horreur et du gore. Il y a un système de classification curieux de la censure aux USA : *Poltergeist* a eu un PG (Parental Guidance), mais s'il n'y avait pas eu le nom de Spielberg, le film aurait obtenu un R (Restricted), et j'aimerais que mes films soient surtout vus par des jeunes de 13 à 15 ans. Il y eut une époque où l'on vit pendant deux ou trois ans toute une vague de petits films d'horreur *très* sanglants qui eurent du succès. Et bien que je n'avais pas vraiment envie de les voir, je dois avouer que certains étaient plutôt réussis. Dans son excellent essai sur l'épouvante au cinéma et en littérature — « Danse Macabre » — Stephen King a déclaré que le but à atteindre pour un écrivain comme pour un cinéaste est de choquer le spectateur sans utiliser de « gore ». Le choquer non pas sur le plan physiologique, mais *émotionnel*, sans que l'on voit nécessairement quelque chose. Cependant, rajoute-t-il, il n'y a rien de pire que d'*ennuyer* un public, et si vous ne pouvez les choquer sur ce plan-là, conclue-t-il, alors utilisez des « gimmicks » tel le sang ou l'horreur, cela vaut toujours mieux que l'ennui ! Qu'ils ressentent au moins quelque chose ! Le concept de *Parasite* était assez horrible, il eût été difficile de faire ce film sans un minimum de scènes-choc, et le climat du film est assez « dur », cruel. Mais je préférerais me passer de ce genre de climat, et *RageWar*, même s'il comprend certaines scènes éprouvantes, est surtout un film amusant avec du merveilleux. *Ghoulies*, malgré des plans effrayants, est surtout repésentatif du merveilleux et n'est pas très sanglant.

• Avez-vous déjà écrit un scénario vous-même ?

— Non, mais c'est moi qui choisis en général l'idée de base et le titre. Les scénaristes n'ont pas toujours l'opportunité de travailler dans de bonnes conditions, or le scénario est extrêmement important dans un film ; une bonne idée ne suffit pas et cela requiert beaucoup de temps et d'expérience pour savoir écrire un bon scénario, ce qui est pour moi l'un des éléments primordiaux d'un film. *Swordkill* est mon premier film comme producteur doté d'un scénario magnifique et celui de *Ghoulies* est également formidable, avec des personnages excellents, une bonne histoire, de bons dialogues : j'en suis très satisfait. Je dois dire que dans le passé, il m'arrivait d'avoir une idée que le distributeur me forçait à tourner en un mois seulement pour montrer le film au Mifed (Marché du film à Milan) ! On peut faire un film à toute allure, quand le scénario est prêt. Mais si l'on attaque le tournage avant, on risque de tout gâcher !

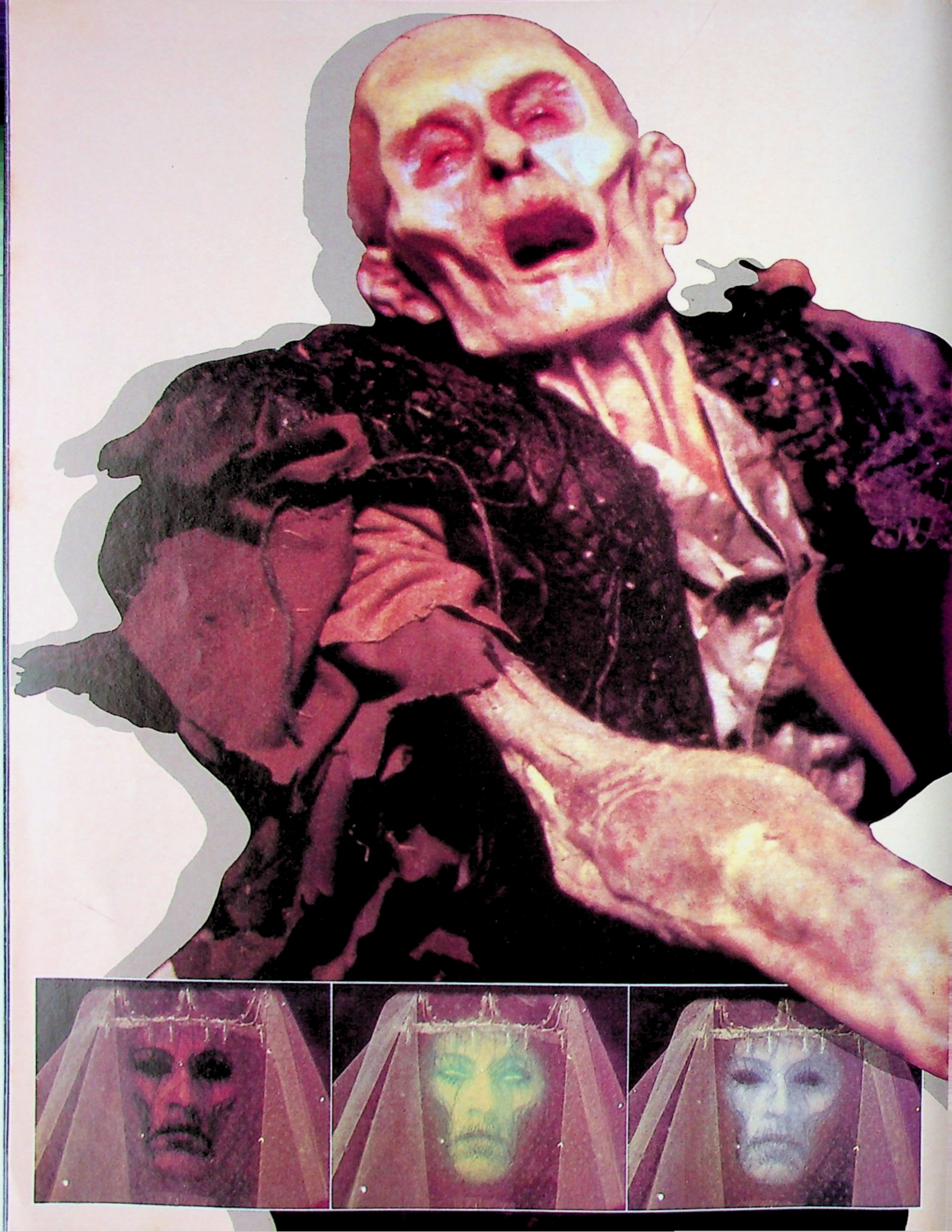
• Hormis *Primevals*, *Swordkill*, *Ghoulies* ou *RageWar*, y-a-t-il d'autres titres que vous pouvez nous annoncer ?

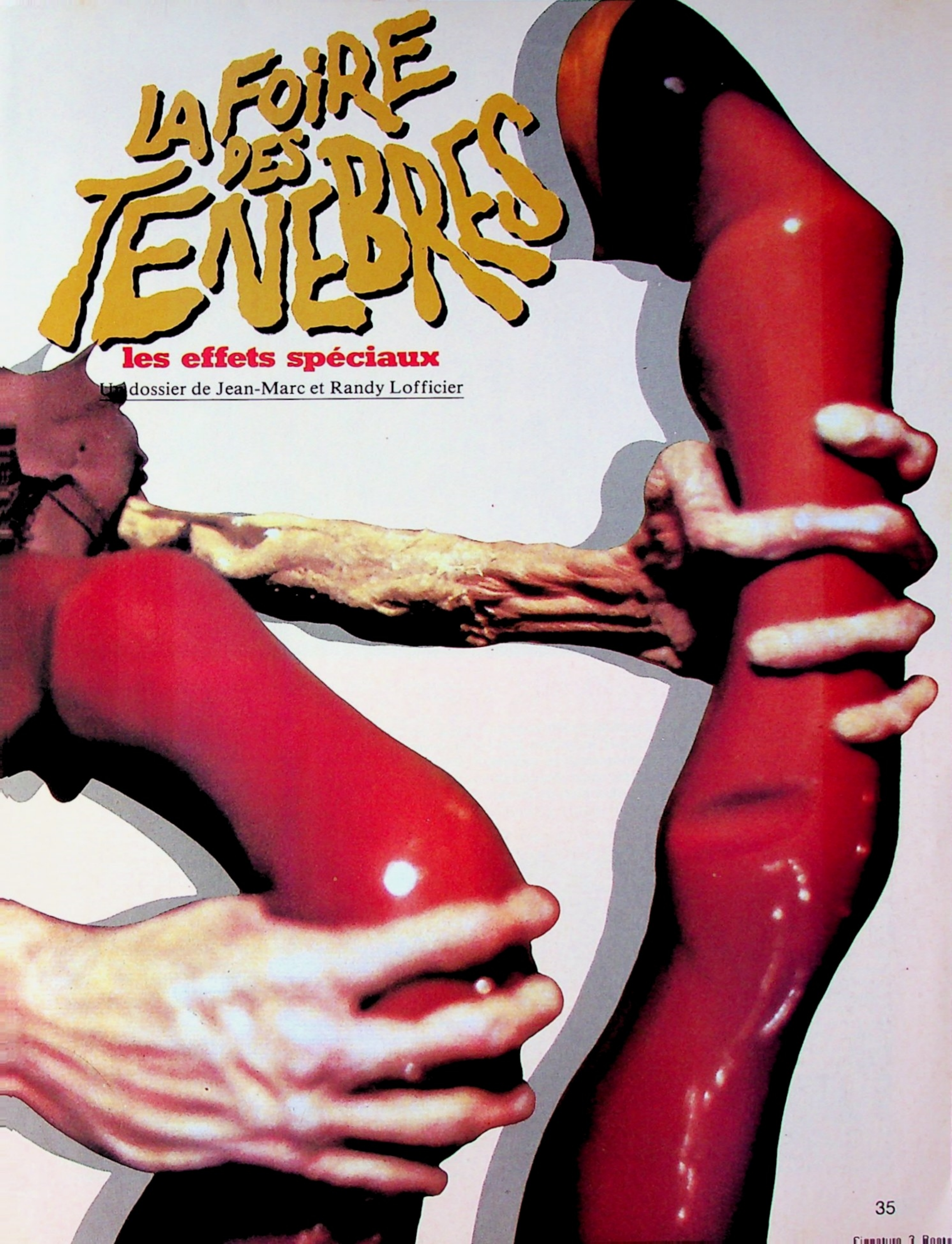
— Oui, il y a un film que nous tournerons à la fin de l'année, *Eliminators* et également *Journey through the Dark Zone* que nous préparons depuis bientôt deux ans avec beaucoup d'effets spéciaux. Il devait être réalisé en relief, mais nous avons décidé d'abandonner ce procédé. Ce sera du fantastique absolu, je ne peux vous le décrire, mais ce sera vraiment *magique*. *Eliminators* n'est pas sans rappeler *Laserblast*. C'est l'histoire d'une vengeance avec quatre personnages fantastiques, des créatures qui recherchent la personne qui les a créées et défigurées. Ils vont essayer de se venger et d'éliminer cet homme dangereux. L'un de ces personnages ressemble à ces robots japonais dont les bras lancent des torpilles ou qui s'envolent, dont la tête est éjectable, avec les membres interchangeables, etc. Et ce personnage, Krospo, ne possède comme élément « humain » en lui qu'un bras. Le reste, qui lui donne l'apparence d'un être normal, ce sont des bras ou jambes mécaniques qui peuvent s'interchanger pour se rassembler en quelque chose de totalement différent, inhumain ! Il peut ainsi se transformer en tank, en missile aérien ou en moto lancée à toute allure ! Nous travaillons en ce moment aux effets spéciaux mécaniques de ce film, qui s'annonçent pour le moins compliqués... !

Propos recueillis
et traduits par
Robert Schlockoff

Dans les grottes ténébreuses de « RageWar » surgissent d'effrayants zombies...





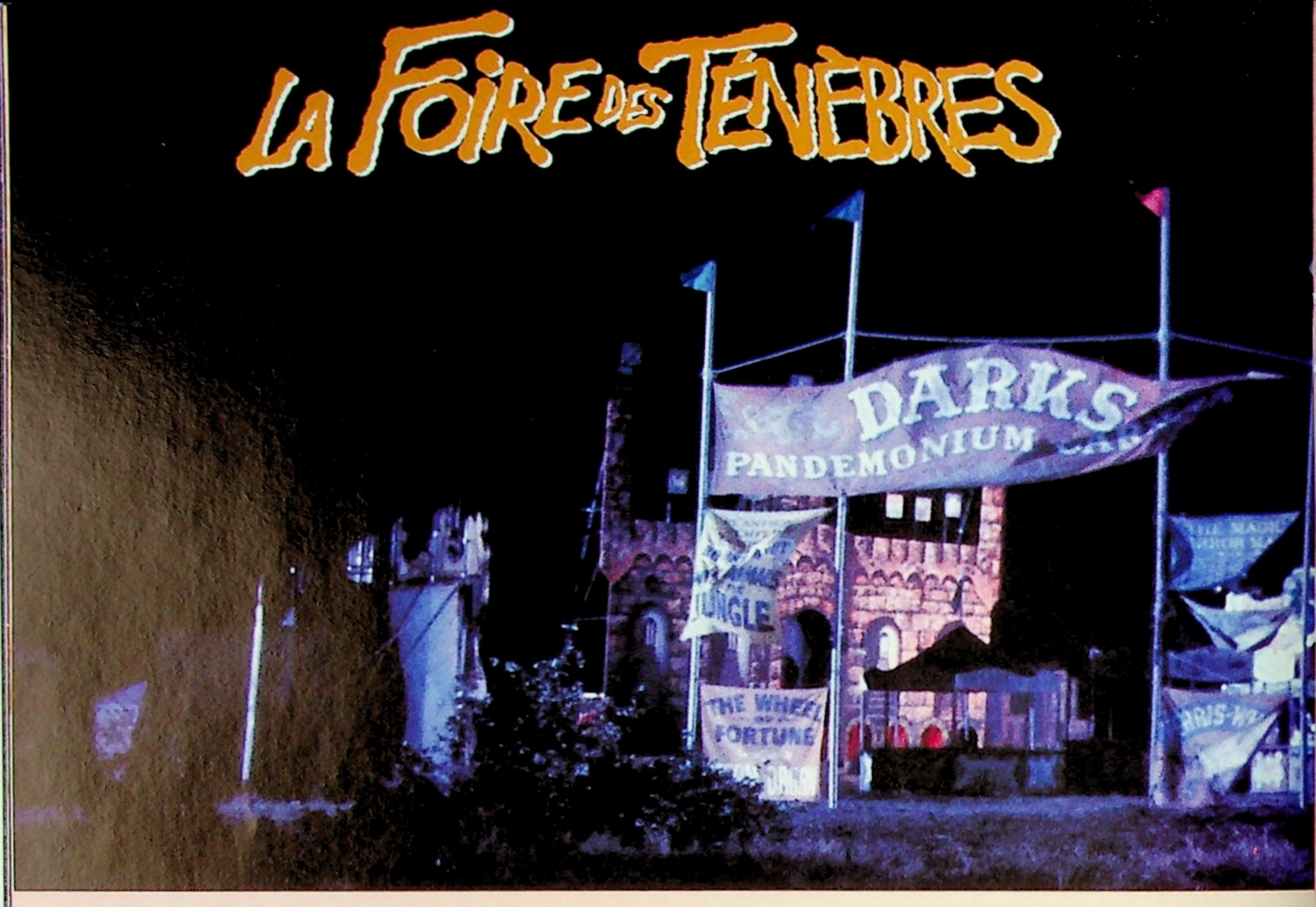


LA FOIRE DES TÉNÈBRES

les effets spéciaux

Un dossier de Jean-Marc et Randy Lofficier

La Foire des Ténèbres



La production initiale

Lorsque Peter Vincent Douglas et Jack Clayton reçurent le feu vert de Walt Disney Productions, le budget prévisionnel de *La Foire des Ténèbres* se montait à 16 millions de dollars, mais pour finir, et compte tenu de certains remaniements majeurs, le film aura coûté plus de 23 millions de dollars.

AVANT le début du tournage, qui commença à l'automne 81, la distribution n'était même pas encore arrêtée que Clayton choisissait le décorateur chargé de la création de Green Town et du Pandémonium et Spectacle d'Ombres de Mr. Dark : Richard MacDonald, qui s'occupa ensuite de la *Supergirl* de Jeannot Szwarc. Au départ, le studio avait repéré divers extérieurs — au Texas et ailleurs — mais il fut finalement décidé d'ériger Green Town à l'intérieur même du périmètre des Studios Disney. Il fallut trois mois à 200 hommes pour reconstituer cette petite ville de l'Illinois conformément aux spécifications de MacDonald, et l'opération devait coûter près de 2 millions de dollars.

Quant à la fête foraine, elle fut construire à Newhall, en Californie, au Disney's Golden Oak Ranch. Détail insolite, l'attraction principale, le morceau de bravoure, le Carrousel magique, ne fut pas construit par la production, qui décida de rénover un authentique manège datant de plus de soixante-dix ans qu'elle avait réussi à retrouver.

C'est alors seulement que Clayton fit appel à Stephen Burum — qui collabora entre autres avec Francis Ford Coppola sur *Apocalypse Now* et *The Outsiders* — avec pour résultat que celui-ci s'estima peu satisfait de devoir travailler sur des décors préalablement construits, ce qui lui compliquait la tâche.

Clayton chercha enfin une société d'effets spéciaux susceptible de prendre en mains les séquences prévues au script, la plupart des techniciens spécialistes des effets spéciaux étant alors requis par la production de *Tron* et le projet EPCOT.

On a dit que le metteur en scène aurait pris contact avec l'E.E.G., la compagnie de Douglas Trumbull, mais ne l'aurait pas retenue, n'ayant pas réussi à en obtenir des réponses claires à des questions simples, ou, pour dire les choses en deux mots, à comprendre ce qu'on lui disait... Nous nous empressons d'ajouter que ce problème de communication résulte probablement de la sophistication même des effets requis par certaines scènes, non seulement du point de vue du résultat mais aussi du coût ou de la mise en œuvre, qui fait que le vocabulaire des spécialistes n'est pas forcément accessible au profane.

C'est ainsi que Clayton résolut de se contenter de ce qu'il avait à portée de la main, et fit appel à Alan Hall — *Popeye* et *Cat People* — pour la réalisation de certains effets mécaniques lors des prises de vues. Mais Alan Hall devait lui-même rencontrer certains problèmes, notamment avec Tony Lee, le responsable du département effets spéciaux mécaniques du Studio Disney ; lequel Tony Lee fut heureusement bientôt remplacé par Ron Tantin, ce qui entraîna une amélioration des rapports entre Hall et Disney.

Le tournage proprement dit prit fin en décembre 81, après quoi une partition originale fut composée par George Delerue, et une première copie, montée par Argyle Nelson. C'est alors que les responsables de Disney, pas convaincus du résultat, qui n'était pas à la hauteur de leurs aspirations, décidèrent de procéder à un *test screening* à Los Angeles, en juillet 82.

Les réponses des spectateurs ayant confirmé les craintes de Disney, le studio décida, à tort ou à raison, de ne pas distribuer le film tel quel mais au contraire de prendre des mesures énergétiques, dans l'espoir de retrouver sa mise de fonds...

L'ajout de la magie

IL n'est pas aisé de dire si les résultats obtenus lors du *test-screening* de juillet 82 étaient effectivement valides ou non ; personne ne saura jamais si l'opération de « chirurgie esthéti-

que » entreprise par la suite était ou non justifiée. Clayton en conteste l'utilité ; quant à Bradbury, il avait exprimé sa satisfaction devant le premier montage.

On peut se demander si le conflit n'a pas plutôt son origine dans une conception différente du film : la première version de Clayton était certes exempte de tout passage réellement terrifiant, mais on ne retrouvait peut-être pas non plus à l'écran les dizaines de millions de dollars qu'y avait investit Disney ; d'autre part, c'était un traitement certainement plus sensible, plus profond et plus noir du roman de Bradbury. Quoi qu'il en soit, nous ignorerons toujours si elle aurait eu plus ou moins de succès que la version définitive.

En tout cas, c'est ainsi que Disney fit appel à Lee Dyer, son spécialiste des effets spéciaux, lequel proposa après mûre réflexion d'y ajouter 200 effets spéciaux distincts, de couper des scènes entières, d'en retourner d'autres, de refaire la partition musicale et de remonter le film... entres autres modifications. On comprend facilement qu'il n'ait pas été facile d'en convaincre Clayton, mais le résalisateur finit par se rendre aux arguments de la production et se joindre ses efforts à ceux de ses nouveaux collaborateurs.

Entretien avec Lee Dyer

Dyer, qui est natif de Toledo, dans l'Ohio, démarra dans la profession à l'âge de dix-neuf ans, aux Studios Disney ! Il y passa douze ans, à animer des personnages, des *101 Dalmatiens* au *Livre de la Jungle,* avant de quitter Disney pour se lancer dans l'animation commerciale en tant que *free-lance*, puis aux Studios Hanna-Barbera et Ralph Bakshi.

Dyer devait retrouver Disney pour *Tron,* dans le rôle de Directeur de l'animation des effets spéciaux cette fois. A la tête d'une équipe de vingt-et-une personnes, il conçut et anima pour la circonstance dix-sept minutes de séquences, réparties dans tout le film — et il ne s'agissait pas seulement de faire jeter des éclats et des étincelles aux armes, mais aussi d'animer les disques de lumière, les jeux et les effets lumineux entourant les guerriers.

Pourriez-vous nous relater la genèse des effets spéciaux de *La Foire des ténèbres* ?

Dès le début, Jack Clayton avait demandé qu'on lui confie un spécialiste des effets spéciaux pour le film, mais personne n'était disponible. A ce moment-là, je travaillais moi-même sur *Tron.* Ils ont donc avancé dans la production sans l'aide d'aucun spécialiste des effets spéciaux, et *La Foire des ténèbres* devait sévèrement s'en ressentir.

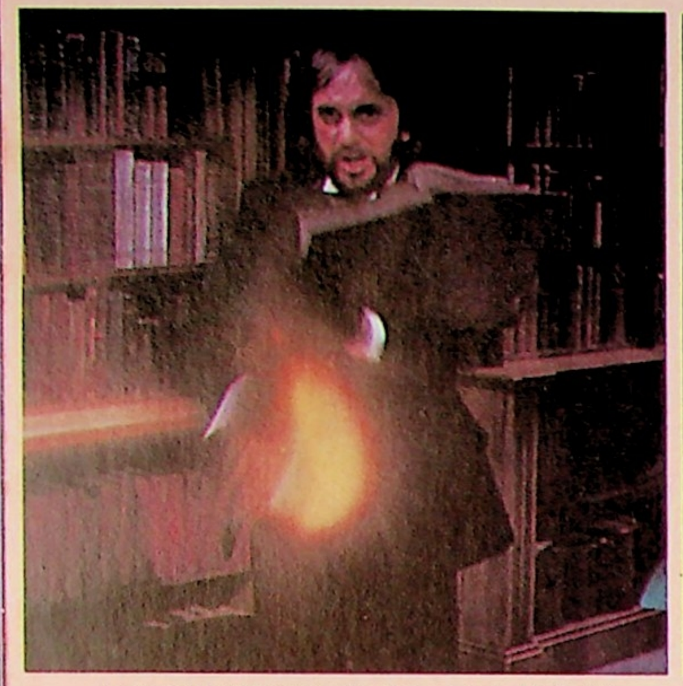
Quand êtes-vous intervenu, alors ?

J'avais eu un entretien avec Clayton, trois mois avant la fin de *Tron,* et il m'avait déjà dit alors avoir besoin de moi dès que j'aurais terminé, pour *La Foire des ténèbres,* qui nécessitait



Jack Clayton et Lee Dyer, responsable des effets spéciaux, discutent de la controversée scène des miroirs...

LA FOIRE DES TÉNÈBRES





La scène de la bibliothèque : Mr. Dark essaie de séduire Halloway par la promesse d'une éternelle jeunesse. Chaque page du livre qu'il tourne s'enflamme : un effet entièrement réalisé en post-production, utilisant l'animation image par image, travail accompli par Scott Russo, superviseur des effets d'animation, Mike Wolf et Clint Colver, chargé des images composites.

l'introduction d'effets spéciaux. Je lui ai donné mon accord. C'est une semaine peut-être avant d'en avoir fini avec *Tron*, que j'ai eu l'occasion de voir *La Foire des ténèbres*. J'avais déjà lu le scénario et le projet m'enthousiasmait vivement, mais je n'avais pas encore lu le livre. Ce n'est que par la suite que, l'ayant lu, je me suis rendu compte de la qualité de l'adaptation ; porter Bradbury à l'écran n'est pas chose aisée...

La nécessité d'ajouter des effets spéciaux...

Ainsi, par exemple, l'orage y est montré dans le film comme une force du Bien, ce qui est pour le moins inhabituel ; Dark a toujours peur de l'orage... L'éclair est *bon*, et, pour finir, c'est une tornade qui remet tout en place en engloutissant la fête foraine. Elle ne touche, d'ailleurs, que les endroits atteints par la fête maléfique.

Nous sommes donc allés voir le film, quelques-uns de mes assistants et moi-même ; je ne pouvais pas y croire . A mon avis, il était en très mauvaise posture ! Lorsque je suis sorti de la projection, j'avais un nuage noir suspendu au-dessus de la tête ! Vous ne sauriez croire à quel point j'étais déprimé.

Tom Wilhite, qui m'avait invité à la projection, m'avait demandé de lui faire un petit rapport sur ce qui, à mon avis, n'allait pas dans le film. Et franchement, certaines choses posaient vraiment un problème. Le metteur en scène avait réalisé un film magnifique, *Les Innocents*, qui tient encore très bien le coup aujourd'hui ; seulement entre temps, le spectateur a évolué, son goût s'est sophistiqué : maintenant, il veut voir la tête qui est censée avoir été coupée, le monstre dont il est questaon et ainsi de suite. J'ai l'impression qu'il est inutile de vouloir suggérer, c'est peine perdue. Cela dit, il s'agissait tout de même d'une production Disney, de sorte qu'il ne pouvait y être question d'horreur mais plutôt de mystère, de magie et autres éléments inquiétants.

Après la vision du film, j'ai donc écrit cinq pages à Tom sur ce qu'il fallait, à mon avis, faire pour le sauver, en matière d'effets spéciaux. J'ai ensuite pris une semaine de vacances, pendant laquelle mes suggestions furent soumises à Jack Clayton. Je comprends parfaitement qu'il ait été opposé à mes propositions, au début, du moins, car lors de mon retour, il en avait accepté soixante-dix pour cent. Depuis, il a aussi admis les trente pour cent restant !

Pourriez-vous nous détailler certaines des modifications que vous aviez suggérées, et qui furent effectivement mises en œuvre ?

Je vais vous donner un exemple précis : dans le film, il y a une séquence intitulée : « la scène de la bibliothèque », au cours de laquelle on voit M. Dark s'emparer de l'un des agendas de M. Halloway et en arracher les pages en s'écriant : « Je peux te redonner tes trente ans ! ». Au moment où il déchire les pages une à une, je voulais ajouter une lumière intermittente sur Dark, de sorte que l'on puisse voir une figure démoniaque l'espace de quelques images seulement. Par ailleurs, la bibliothèque proprement dite était aussi éclairée par intermittence lorsque Dark arrachait les pages, dont le bord roussissait, et qui tombaient par terre où elles redevaient normales.

Comme Halloway ne succombait pas à la tentation, Dark continuait à arracher les pages, année après année, en remontant le temps. C'est une séquence très dramatique, la meilleure de tout le film, peut-être. Nous voulions juste ajouter un peu de lumière sur les pages afin de faire du personnage un être démoniaque, et non plus seulement un être humain feuilletant un livre : les pages devaient prendre feu, après quoi, lorsqu'il lançait le livre sur Halloway en s'écriant : « Tu n'es qu'un vieil homme ! », toute la bibliothèque s'illuminait ! Jonathan Pryce est génial, dans le film ; c'est vraiment un acteur extraordinaire !

La séquence est de toute beauté, et je dois admettre que j'avais un peu peur d'y toucher, mais je ressentais vivement la nécessité de ces effets spéciaux et j'étais convaincu que, manipulés avec suffisamment de doigté, ils ne pouvaient que mettre la scène en valeur. Et pourtant, au départ, Bradbury a rigoureusement refusé de me laisser intervenir ! Cette idée répugnait à Jack Clayton, bien qu'il ait fini par dire : « ça ne me plait pas, mais je vais attendre de voir les deux ou trois premières scènes que vous aurez réalisées avant de prendre une décision ». Nous avions bien avancé sur cette séquence lorsque Bradbury a vu le résultat. Il est devenu littéralement fou : « je vous avais affirmé il y a plusieurs mois que c'était impossible », m'a-t-il dit, « eh bien, je pense que vous avez fait un travail fantastique ! ». Il était conquis, et Jack Clayton aussi, par la même occasion. Quant à moi, je trouve vraiment que ça manquait à la scène. Une fois les effets sonores et la musique mixés, c'est une séquence inoubliable...

L'importante transformation du labyrinthe des miroirs...

Votre rôle s'est-il borné à rajouter des effets spéciaux discrets ici et là dans le film ?

Non. Il est vrai que nous avons rajouté tout le long du film des effets spéciaux mêlés aux scènes mettant en jeu des acteurs de chair et de sang — ce qui m'a pris deux bons mois rien qu'en *storyboards* ! — mais Tom Wilhite et moi sommes tombés d'accord sur le fait que le film avait bien d'autres problèmes dont je pouvais m'occuper aussi.

Le Labyrinthe des miroirs, par exemple, ne me convenait pas. On n'y comprenait rien. Je ne voyais pas de quoi il s'agissait, pas plus que la plupart des gens qui avaient

vu le film. Pour arranger les choses, j'ai donc fait découper des morceaux de miroir triangulaires et reconstruire tout le labyrinthe. Il a fallu faire revenir les acteurs pour retourner la scène. Nous avions coulé une couche de glace mince sur le sol, de sorte qu'on ne voie pas le plancher. Il fallait faire attention pour la conception du décor, car l'action du film se déroule en 1930 : pas question de sortir de la période et de donner une allure abstraite ou disco au décor. Ensuite lorsque les personnages évoluent dans le labyrinthe, le brouillard confère aux sons un caractère étouffé, assourdi, tout à fait satisfaisant ; de la sorte, en outre, on n'entendait plus les bruits de pas et autres sons parasites.

L'insolite arrivée de la fête foraine en ville...

Les personnages entrent dans la salle centrale du labyrinthe ; il fallait donc l'agrandir ou faire comme si elle était de dimensions suffisantes. C'est ainsi que j'ai décidé d'encadrer chacun des miroirs dans un ovale, de sorte que le labyrinthe tout entier fasse penser à une forêt abstraite, peuplée de miroirs ovales suggérant des troncs d'arbre. Avec le brouillard qui stagnait au ras du sol, l'effet était très réussi.

Lorsque Halloway se retrouve dans les lieux pour la première fois on entend la voix de Dark l'accueillant dans le labyrinthe, puis il lui montre le Miroir du désir où l'on voit danser Croscetti. L'attention de Halloway est alors attirée par un autre détail ; la foule des villageois qui agitent la main dans sa direction... Nous avons donc retiré les cadres ovales qui entouraient les miroirs, ce qui eut pour effet de modifier radicalement l'environnement : les glaces étaient désormais encadrées dans des rectangles. Nous y avons ensuite ménagé une sorte de piste assez longue que nous pouvions jalonner à volonté de miroirs derrière laquelle nous placions la caméra reproduisant ainsi à l'infini le personnage placé au milieu.

Ainsi conçu, ce labyrinthe des miroirs nous permettait toutes sortes de transformations et de possibilités différentes d'illusions étranges ; c'est ce qui aurait dû être fait dès le début. Je trouve la scène très efficace, telle qu'elle est maintenant.

Comment avait-elle été filmée au départ ?

Avant notre intervention, tout était très abstrait : il n'y avait pour ainsi dire pas de miroirs, rien que du verre sécurit et de petites charges explosives qui sautaient, réduisant les glaces en mille morceaux. Ils faisaient sortir de ces miroirs vingt vieillards, censés représenter Jason Robards vieillissant, et qui convergeaient vers lui. A la place, nous faisons regarder Jason dans le miroir ; Dark lui dit : « Maintenant, regarde-toi vieillir », et le public le voit rester tel qu'il est tandis que son reflet vieillit — effet obtenu par animation. C'est encore un peu abstrait ; on voit tout de suite qu'il prend de l'âge, sans nécessairement se couvrir de rides habituellement associées à la vieillesse.

Une autre scène manquait par trop de clarté : l'arrivée de la fête foraine en ville. Dans la première mouture de Jack, le cirque apparaissait dans un nuage de fumée : la fumée se dissipait et la fête était là... Selon moi, ça manquait vraiment trop de magie . D'abord, nous avons eu l'idée d'animer, le cirque et de le faire s'ériger tout seul, sans l'intervention dêtres humains ; Tom a alors suggéré que nous fassions appel à la simulation par ordinateur, ce que nous avons accepté d'emblée, et c'est ainsi que nous avons confié le travail à la MAGI.

Nous étions parti de l'idée que le cirque se « condensait »tout seul, comme les combattants de *Tron*. La caméra semblait chevaucher les ailes du vent. Le sol ondulait et des tentes se formaient, puis on



Miraculeusement surgie du bloc de glace qui l'amprisonnait au début du film, Pam Grier, la Sorcière Poussière (mais également la Plus Belle Femme du Monde) sera finalement détruite par l'un des arcs de lumière de son fervent admirateur, le marchand de paratonnerre. Plus de 200 effets optiques, réalisés sous la supervision méticuleuse de Lee Dyer, s'avérèrent nécessaire afin de créer la magie visuelle requise par « La foire des ténèbres ».

remontait dans le ciel ; la caméra plongeait à la verticale sur les toiles des tentes, on avait l'impression de regarder à travers une toile d'araignée, et voilà que, de l'autre côté, on voyait tournoyer la Roue de la fortune, qui s'arrêtait... sur le signe de l'araignée.

On traversait alors les barreaux de la cage d'un animal. Au début, on ne voyait rien, mais on distinguait peu à peu quelque chose, dans le coin ; deux yeux rouges, comme des braises... Cela se précipitait sur nous, mais nous ne voyions rien ; cela émettait des grincements, puis s'échappaient de la cage. La caméra traversait alors rapidement les barreaux dans l'autre sens, et la chose disparaissait, se dissipait comme un ectoplasme, pour se former de nouveau autour d'un arbre. La caméra faisait une fois et demie le tour du tronc et s'élevait vers le sommet, qui se transformait en grande roue... On reculait alors pour englober tout le cirque, complètement monté à ce moment-là. La caméra reculait encore... et on découvrait que les choses étaient vues par les yeux d'un enfant. Je me suis laissé dire que c'est ce que Jack avait en en tête, mais n'avait pas eu les moyens de montrer.

Nous avons réalisé le storyboard de toute la séquence, animée par ordinateur par la MAGI. Rien à voir avec *Tron !* Il y là beaucoup



Richard Taylor, directeur artistique de la MAGI, conçut une (inédite) séquence d'animation par ordinateur décrivant la matérialisation de la Foire, au milieu de la nuit...

d'animation à la main. Toutes les feuilles, l'ectoplasme, et ainsi de suite ont dû être animés à la main. C'est la première fois que nous obtenons une animation par ordinateur réaliste (Note : Par malheur, toute la séquence d'animation par ordinateur réalisée par la MAGI fut coupée deux semaines avant la sortie du film, sa stylisation même créant un hiatus avec le reste du film, Elle a été remplacée par une scène montrant une maquette de la foire en train de se monter en un temps record, de façon tout à fait irréaliste).

Vous venez de dire que vous aviez passé deux mois à faire les *storyboards*... C'est donc là quelque chose d'important pour vous ?

Oui. Je crois beaucoup aux storyboards. La première chose que j'ai faite pour *Tron*, ça a été le *storyboard* de tous les effets spéciaux. *Tron* était un film complètement unique en son genre ; j'étais confronté à des effets spéciaux totalement nouveaux, et il fallait encore que je m'arrange pour que la réalisation puisse en être confiée à des ordinateurs. Tout devait se fondre harmonieusement de telle sorte qu'il soit impossible de dire après coup ce qui avait été dessiné et qui avait été conçu par ordinateur. Et je crois que, de ce point de vue au moins, nous avons parfaitement réussi notre coup.

Lorsque nous avons entrepris *La Foire des ténèbres*, j'ai absolument exigé que tout soit dessiné à l'avance ; et Tom était parfaitement d'accord avec moi là-dessus. D'ailleurs, c'est un film dont on aurait dû faire des *storyboards* dès le début.

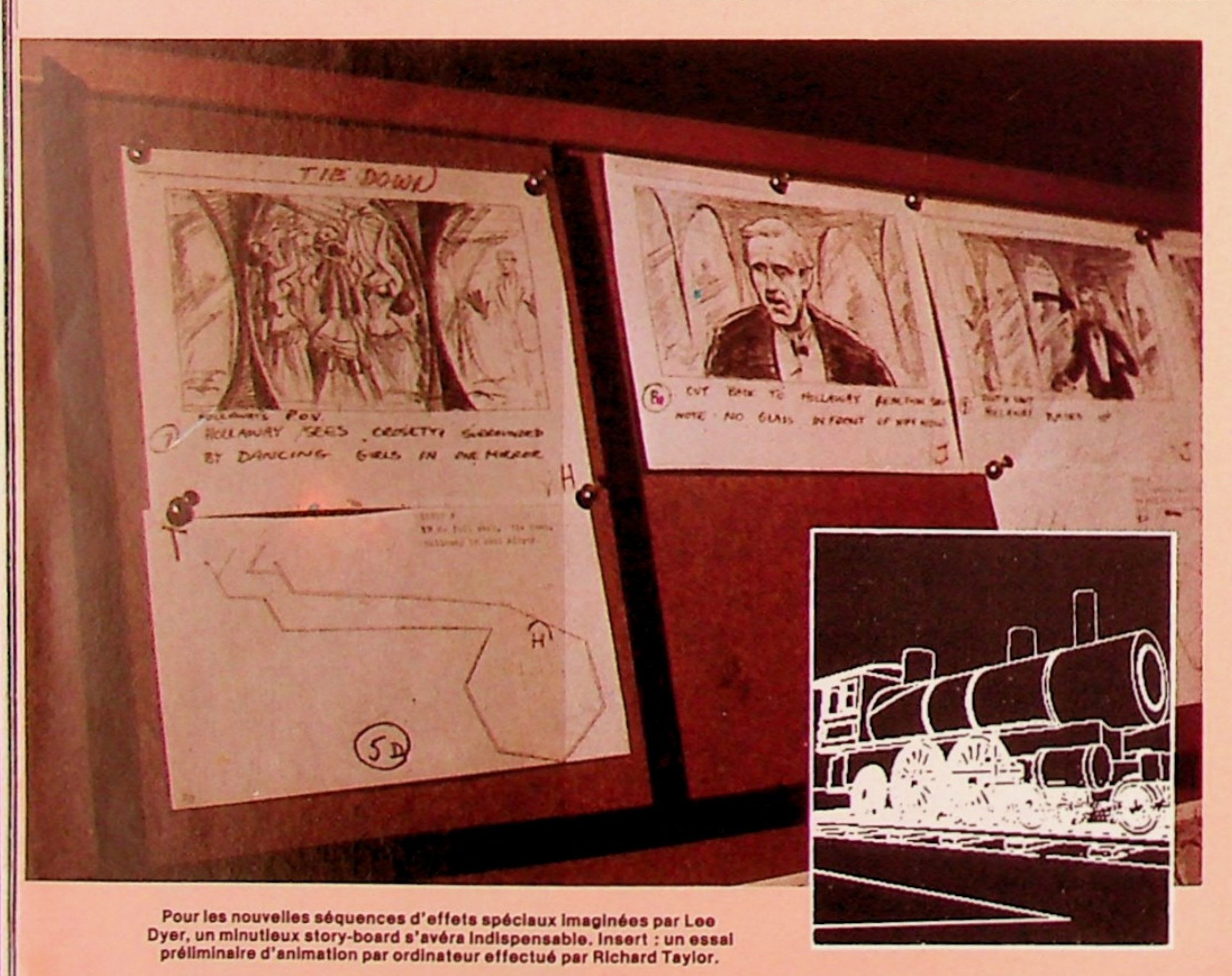
Il ne doit pas être toujours facile de réaliser le *storyboard* d'un film déjà tourné...

Un défi technique représentant une véritable gageure...

Non, pas vraiment ! C'est très difficile, en fait. Lorsqu'on arrive au début des hostilités, dans un film dont on sait d'avance qu'il y aura des effets spéciaux dedans, on devrait avoir le droit, en tant que responsable des effets spéciaux, d'assister au tournage afin d'intervenir quand c'est nécessaire pour la suite. Comment voulez-vous que le metteur en scène d'un film traditionnel sache ce qu'il doit faire dans ces cas-là ? Jack l'avait bien compris tout le premier, et dès le début il avait pleuré pour avoir son spécialiste des effets spéciaux. Enfin, tout s'est arrangé par la suite, et tout le monde a l'air très content, maintenant !

Que pensez-vous du film terminé ?

Au début, j'ai considéré le problème comme un défi à relever ; je me suis bien amusé et je suis content du résultat. Je ne suis pas sûr que j'aimerais recommencer, mais très honnêtement, j'ai vraiment l'impression d'avoir contribué à faire un très beau film dont nous avons de bonnes raisons d'être fiers.



Pour les nouvelles séquences d'effets spéciaux imaginées par Lee Dyer, un minutieux story-board s'avéra indispensable. Insert : un essai préliminaire d'animation par ordinateur effectué par Richard Taylor.

Chirurgie esthétique

La majeure partie du travail de Alan Hall se trouvait dans les scènes coupées lors de la tentative de sauvetage du film — non pas qu'elles ne fussent pas bonnes, mais selon Disney elles manquaient de punch... — et notamment une séquence dans laquelle on voyait la Fée Poussière envahir la chambre de Jim après une poursuite infructueuse des deux enfants. Pour cette scène, Hall avait construit un bras muni de griffes long de près de deux mètres cinquante.

LE JOUR D'APRES

The Day After. 1983. Un film réalisé par Nicholas Meyer • **Scénario** Edward Hume • **Directeur de la photographie** Gayne Rescher • **Montage** William Paul Dornisch, Robert Florio • **Musique** David Raskin • **Décors** Peter Wooley • **Production** ABC Motion Pictures • **Distributeur** AM Films. **Durée** 130 mn.
Sortie : le 25 janvier 1984 à Paris.

Interprètes : Jason Robards (Dr Russel Oakes), Jobeth Williams (Nancy Bauer), Steven Guttenberg (Stephen Klein), John Cullum (Jim Dahlberg), John Lithgow (Joe Huxley), Bibi Besch (Eve Dahlberg).

L'histoire : « Tandis que les citoyens de Kansas City vaquent à leurs occupations quotidiennes, la radio et la télévision diffusent des communiqués alarmants sur la crise qui sévit en Allemagne. Le Dr Russel Oakes, chirurgien à l'hôpital de Kansas City, écoute les nouvelles avec une inquiétude grandissante. Mais bientôt, les pires craintes se matérialiseront. En réponse à l'envoi de missiles US, les soviétiques feront exploser des bombes nucléaires sur le territoire américain. Les quelques centaines de rescapés devront maintenant survivre, confrontés aux terrifiantes conséquences de l'attaque nucléaire... »

L'Ecran Fantastique vous en dis plus : Nicholas Meyer est depuis quelques années l'un des réalisateurs les plus accomplis d'Hollywood. Né et élevé à New York, il fait ses études au lycée privé de Riverdale, dans le Bronx, et entre ensuite à l'Université d'Iowa où il étudie la littérature et le cinéma. Ses études terminées, il travaille pendant une période assez courte dans l'équipe publicitaire de la Paramount à New York, puis comme attaché de presse sur *Love Story*. L'expérience qu'il acquiert au cours du tournage de ce film lui sert de base pour son premier ouvrage, « The Love Story's Story », qui fut publié en 1971. Il écrit ensuite un premier roman à succès, « The Sevent percent Solution », qui décrit les nouvelles aventures de Sherlock Holmes. Il en fera plus tard un scénario pour le cinéma, *Sherlock Holmes attaque l'Orient Express*, avec Alan Arkin, Vanessa Redgrave, Robert Duvall et Nicol Williamson. D'autres romans suivront : « The West Horror », « Target Practice », « Confessions of a Homing Pigeon », et une nouvelle aventure de S. Holmes. Nicholas Meyer fait ses débuts de réalisateur en 1979 avec *Time after Time (C'était demain)*. En 1982, il réalise l'un des films les plus « rentables » de l'année : *Star Trek II : The Wrath of Khan (Star Trek II : la colère de Khan)*. Il a aussi écrit deux films pour les chaînes de télévision ABC. Le premier, en 1974, *« Judge Dee »*, est un film à suspense se passant dans un monastère au 17e siècle, et le second, en 1975, *« The Night that Panicked America »*, est l'adaptation à l'écran des événements déclenchés par la « Guerre des Mondes », la fameuse émission radiophonique d'Orson Welles.

Edward Hume, auteur du scénario du *Jour d'après*, a principalement travaillé pour la télévision à la fois comme créateur de nombreux feuilletons TV très appréciés et comme scénariste. Né à Chicago, il a travaillé pour le magazine « Look », après ses études à l'Université d'Oberlin. Sa véritable carrière commence au début des années 70, quand il est engagé par le producteur Quinn Martin. Il crée pour ce dernier trois feuilletons : *« Barnaby Jones »*, *« Les rues de San Francisco »* et *« Cannon »*. Parmi les films qu'il a écrit pour la TV, deux l'ont été par ABC : *« Sweet Hostage »* avec Linda Blair et Martin Sheen et *« 21 Hours at Munich »*, qui est la représentation cinématographique de la prise des otages Israéliens aux Jeux Olympiques de 1972, avec comme acteur principal William Holden.



KRULL

Krull. G.B. 1983. Un film réalisé par Peter Yates • **Scénario** Stanford Sherman • **Directeur de la photographie** Peter Suschitzky • **Montage** Ray Lovejoy • **Musique** James Horner • **Décors** Stephen Grimes • **Effets spéciaux visuels** Derek Meddings • **Maquillages spéciaux** Nick Maley • **Production** Ted Mann-Ron Silverman • **Distributeur** Warner-Columbia • **Durée** 115 mn.
Sortie : le 8 février 1984 à Paris.

Interprètes : Ken Marshall (Colwyn), Lysette Anthony (Lyssa), Freddie Jones (Ynyr), Francesca Annis (la Veuve de la Toile), Alun Armstrong (Torquil), Bernard Bresslaw (le cyclope), David Battley (Ergo).

L'histoire : « Sur la planète Krull règne une Bête maléfique dont nul n'a jamais vu les traits, et qui se dissimule au cœur d'un gigantesque bloc de granit, la Forteresse Noire. Pour lutter contre la Bête, les deux royaumes longtemps ennemis de Krull décident d'unir leurs forces en mariant le Prince Colwyn à la jeune et belle Princesse Lyssa. Mais la cérémonie est brutalement interrompue par les Massacreurs de la Bête, qui s'emparent de la jeune fille après avoir décimé les gardes et la plupart des invités. Un vieux magicien, Ynyr, sauve Colwyn, grièvement blessé, et l'encourage à affronter la Bête pour lui arracher Lyssa. Le jeune homme commencera alors sa longue quête... »

L'Ecran Fantastique vous en dit plus : Peter Yates, le réalisateur, est né près de Londres le 24 juillet 1928. Ayant suivi des cours d'art dramatique, il commence à se produire régulièrement à la scène à partir de 1948, et travaille également comme régisseur et metteur en scène pour diverses troupes de répertoire, avant de devenir coureur automobile et manager de champions comme Stirling Moss, Peter Collins et Lance Macklin. Il revient au spectacle au début des années 50 et dirige le doublage de nombreux films étrangers ainsi que le montage de documentaires. Il sera ensuite l'assistant de J.L. Thompson, Tony Richardson et Jose Quintero, et obtient le Prix du Meilleur Assistant pour sa contribution au film de Jack Cardiff, *Amants et fils*. En 1962, il aborde le long métrage avec la comédie musicale *Summer Hollyday*, coréalisée par Herbert Ross. Il révèle son sens de l'action sur les séries *« Destination Danger »* et *« Le Saint »*, puis avec *Trois milliard d'un coup* (1967), qui lui attire l'attention de Steve Mc Queen, lequel lui confiera la réalisation de *Bullitt* (1968). Brio, sens du rythme, précision, punch et humour ont marqué, depuis, nombre de ses films, dont *Les 4 malfrats* (1971) et *Albulance tous risques* (1975). Du thriller à la comédie, Peter Yates s'est essayé aux genres les plus intimiste divers. Avant *La Bande des quatre (Breaking Away)*, qui lui valut, en 1979, l'un des plus grands succès de sa carrière, il dirigea notamment Mia Farrow et Dustin Hoffman dans *John et Mary* (1969), Robert Mitchum dans *The Friends of Eddie Coyle* (1973) et Peter O'Toole et Philippe Noiret dans *La guerre de Murphy* (1970). Après le tournage des *Grands fonds* (1977), Yates revint au théâtre pour monter « A Passing Game », dont l'auteur, Steve Tesich, devait signer pour lui les scénarios de *La bande des quatre* et *L'œil du témoin* (1980). Depuis *Krull*, il a tourné *The Dresser* (1983), comédie dramatique située dans les milieux du spectacle et interprétée par Albert Finney et Tom Courtenay.

Créateur du monde de Krull, le chef décorateur, Stephen Grimes, a débuté comme dessinateur chez Alexandre Korda, aux studios de Denham. Depuis 1955, il a été associé à de nombreux films de John Huston *(Dieu seul le sait, Les racines du ciel, Le vent de la plaine, Les misfits, Freud, La nuit de l'iguane* — pour lequel il remporte sa première nomination à l'Oscar — *Promenade avec l'amour et la mort)* et Sydney Pollack *(Les 3 jours du condor, Le cavalier électrique, Nos plus belles années* — seconde nomination). Il a signé récemment les décors de *Sanglantes Confessions* d'Ulu Grosbard et *La maison du lac* de Mark Rydell. L'un des meilleurs éléments du film est le compositeur James Horner : de formation classique, âgé seulement de 30 ans, il a signé au cours des trois dernières années les musiques de *Wolfen, Star Trek II, 48 heures, La foire des ténèbres* et *Brainstorm*.



Au-delà du mal, au-delà de notre univers
il existe un monde envahi par des extra-terrestres
où un jeune roi doit sauver son amour des griffes d'un monstre
et risquer la destruction de sa planète.

KRULL

A des millions d'années-lumière de votre imagination.

COLUMBIA FILMS PRÉSENTE
UNE PRODUCTION TED MANN-RON SILVERMAN
UN FILM DE PETER YATES
KRULL
avec KEN MARSHALL • LYSETTE ANTHONY • FREDDIE JONES
et FRANCESCA ANNIS Musique composée par JAMES HORNER Directeur de la Photographie PETER SUSCHITZKY
Décorateur Production STEPHEN GRIMES Superviseur des Effets visuels DEREK MEDDINGS Ecrit par STANFORD SHERMAN
Producteur Exécutif TED MANN Produit par RON SILVERMAN Réalisé par PETER YATES
DOLBY STEREO
PANAVISION®
Distribué par WARNER-COLUMBIA FILM

ABC MOTION PICTURES et BERNARD DAUMAN présentent

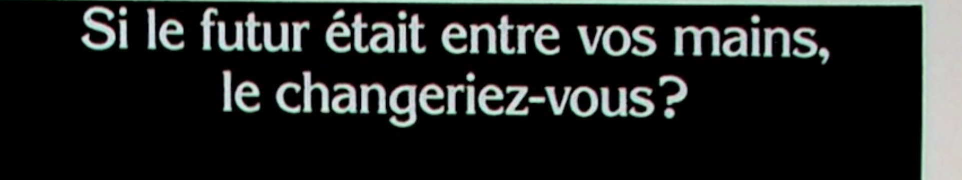
LE JOUR D'APRES
THE DAY AFTER

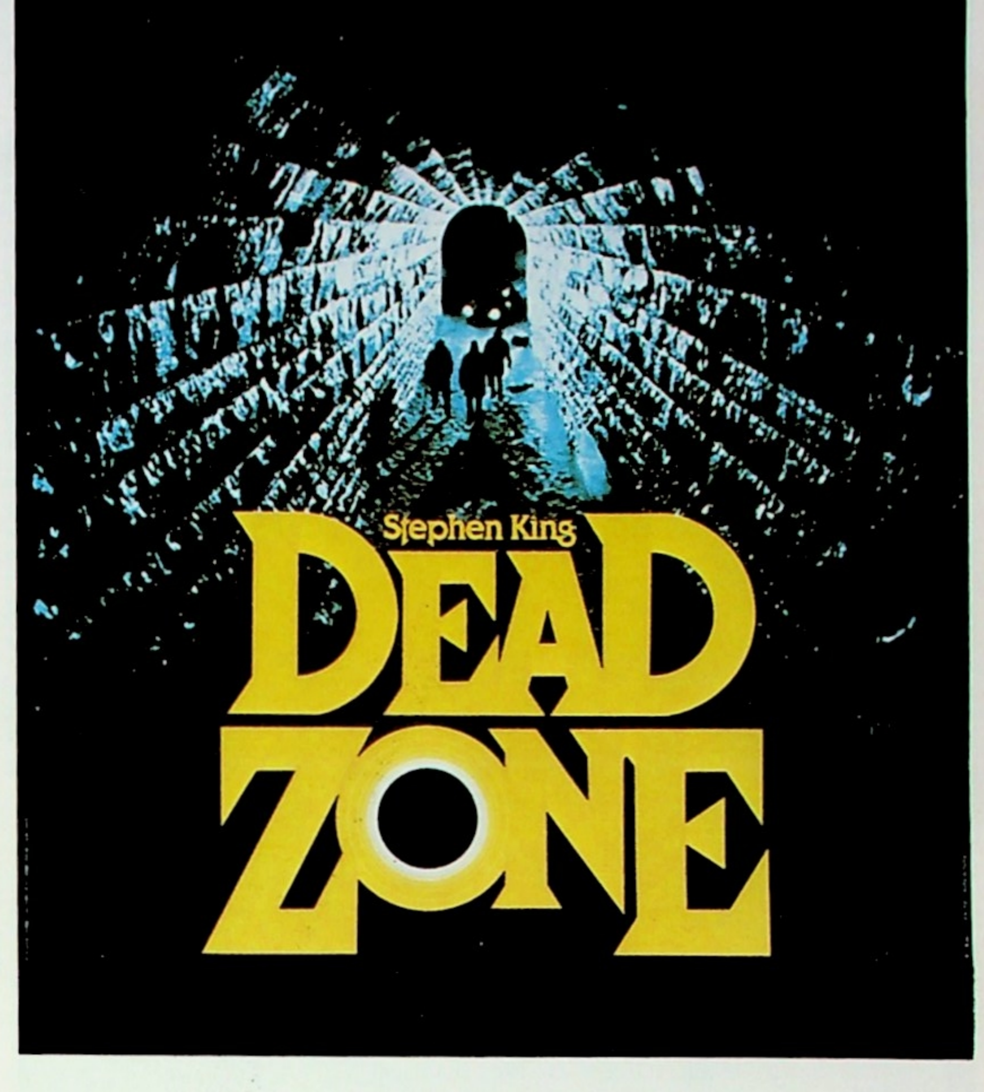
ABC MOTION PICTURES et BERNARD DAUMAN présentent
"LE JOUR D'APRÉS"
avec JASON ROBARDS • JOBETH WILLIAMS • STEVEN GUTTENBERG • JOHN CULLUM • JOHN LITHGOW
musique originale de DAVID RASKIN • écrit par EDWARD HUME • produit par ROBERT PAPAZIAN
réalisé par NICHOLAS MEYER
promotion-distribution A.M. FILMS 1984

PRENEZ L'ESCALIER !
PAR PITIÉ
PRENEZ L'ESCALIER !

L'ASCENSEUR

MATTHIJS HEIJNINGEN présente HUUB STAPEL WILLEK VAN AMMELRODY JOSINE VAN DALSUM dans un film de DICK MAAS L'ASCENSEUR Directeur de la photographie MARC FELPERLAAN
Montage HANS VAN DONGEN Scénario et réalisation DICK MAAS Produit par MATTHIJS VAN HEIJNINGEN Une production SIGMA FILM
Distribué par WARNER-COLUMBIA FILM





DEAD ZONE

The Dead Zone. U.S.A. 1984. Un film réalisé par David Cronenberg • **Scénario** Jeffrey Boam, d'après le roman de Stephen King • **Directeur de la photographie** Mark Irwin • **Montage** Ronald Sanders • **Musique** Michael Kamen • **Décors** Carol Spier • **Production** Dino de Laurentiis • **Distributeur** A.M.L.F. • **Durée** 103 mn.
Sortie : le 7 mars 1984 à Paris.

Interprètes : Christopher Walken (Johnny Swith), Brooke Adams (Sarah Bracknell), Tom Skerritt (Shérif Bannerman), Herbert Lom (Dr Sam Weizak), Anthony Zerbe (Roger Stuart), Martin Sheen (Greg Stillson).

L'histoire : « Jusqu'à 25 ans, au soir de *l'accident*, Johnny avait mené une existence paisible, et l'avenir s'annonçait heureux... mais une collision avec un camion le plongera pour cinq ans dans un coma, au sortir duquel, il aura tout perdu ou presque : jeunesse, santé et fiancée. Cependant, il aura acquis un étrange pouvoir : la faculté de revivre le passé et de prévoir l'avenir de ceux qui l'entourent... »

L'Ecran Fantastique vous en dit plus : « C'est la seconde fois que je travaille sur le matériau d'un autre », déclare le réalisateur, David Cronenberg. « Je n'ai pas essayé d'injecter dans *Dead Zone* des thèmes de mes autres films », poursuit-il, « bien que comme *Scanners*, ce film est une métaphore sur l'art et la créativité ». Né le 15 mars 1943 à Toronto, de mère pianiste et de père écrivain, David Cronenberg se passionne, dès l'âge de 9 ans, pour la biologie, la musique et la SF. Après des études scientifiques, puis littéraires en Europe, il s'intéressera au cinéma à partir de 1966, où il écrit, produit, photographie et réalise un premier court-métrage de SF en 16 mm : *Transfer*. L'année suivante, il tourne un c-m d'horreur : *From the Drain*. Grâce à une subvention du Canadian Council, il réalise en 1968 son premier film en 35 mm : *Stereo* (qui servira de base à *Scanners*). Il tournera dans des conditions tout aussi artisanales *Crimes of Future*, son second long-métrage. Après avoir produit et mis en scène un c-m de fiction pour la CBC : *Secret Weapons*, il réunit l'argent nécessaire au financement de *The Parasite Murders (Frissons)*, avec Barbara Steele. Tournée en 17 jours pour un budget de 185 000 dollars, l'œuvre remporte un énorme succès, et rapportera 27 fois sa mise, tout en suscitant une violente contreverse, une partie de la critique officielle canadienne se dressant contre lui et alertant le Parlement ! Cronenberg décide alors d'abandonner partiellement le cinéma, et rédige pour le prestidigitateur Doug Henning l'argument d'un spectacle rock, « The Magic Show ». En 1975, il réalise trois dramatiques sur la CBC, dont *The Italian Machine* sur son propre scénario. En 1977 après *Rabid (Rage)* il s'écarte de son genre favori pour tourner *Fast Company*, consacré à la compétition automobile, un monde qu'il connait bien. En 1979, Cronenberg dirige Oliver Reed et Samanthan Eggar dans *The Brood (Chromosome 3)*, qui marque une nouvelle étape de sa carrière : accession à des budgets plus confortables lui permettant de collaborer avec des acteurs de renom international. Sur la lancée de se succès, il réalise, en 1980, *Scanners*, sur le phénomène de la télépathie, puis *Vidéodrome* (1982), sur le pouvoir des médias, et dans lequel il explore le thème des mutations corporelles (cf. *Rage, Chromosome 3, Dead Zone*) et crée un univers bizarre et dérangeant à souhait. Salué par Andy Warhol comme « *L'orange mécanique*, des années 80 », *Vidéodrome* vaudra à Cronenberg les meilleurs critiques de sa carrière, mais s'avèrera trop complexe et « malsain » pour le grand public américain...

Né le 31 mars 1944 à Astoria (Etat de New York), Christopher Walken remporta l'Oscar du meilleur second rôle pour *Voyage au bout de l'enfer*. Il débute à l'écran en 1965 dans *Me and My Brother*, et tient son premier rôle hollywoodien dans *Le gang Anderson* de Sidney Lumet. En 1976, il incarne le poète évanescent et ambigu de *Next Stop Greenwich Village*, de Paul Mazurski, et en 1977, Woody Allen en fait le frère suicidaire de Diane Keaton dans *Annie Hall*, tandis que James Ivory lui confie un des rôles principaux de *Roseland*, face à Géraldine Chaplin. On a pu le voir récemment notamment dans *Les chiens de guerre, Les portes du paradis* (1980), *Tout l'or du ciel* et *Brainstorm* (1981). Parallèlement à ces films, Christopher Walken poursuit une carrière théâtrale aussi brillante que fournie, mêlant les répertoires les plus divers...

L'ECRAN FANTASTIQUE

L'ASCENSEUR

The Lift. Pays-Bas. 1983. Un film réalisé par Dick Maas • **Scénario** Dick Maas • **Directeur de la photographie** Marc Fielperlaan • **Montage** Hans Van Dongen • **Décors** Harry Ammerlaan • **Production** Sigma Film • **Distributeur** Warner-Columbia • **Durée** 99 mn.
Sortie : le 22 février 1984 à Paris.

Interprète : Huub Stapel (Félix Adelaar), Willeke Van Ammelrooy (Mike de Beer), Josine Van Dalsum (Saskia Adelaar), Piet Romer (le directeur), Hans Vexerman, Ab Abspoel, Onno Molenkamp.

L'histoire : « Un soir d'orage, quatre personnes sont prises au piège dans l'ascenseur d'une tour. Il échapperont de peu à l'asphyxie, et un dépanneur, Félix Adelaar, essaiera de résoudre ce mystère. Peu à peu, Félix découvrira que l'ascenseur s'est transformé en engin de mort. A ses côtés, une jeune journaliste l'aidera à affronter le monstre électronique... »

L'Ecran Fantastique vous en dit plus : « J'essaie de faire des films qui ne soient pas trop hollandais », affirme Dick Maas. « Le thriller est le genre que j'affectionne le plus », ajoute-t-il, « celui où je peux mettre le plus d'humour noir dans mes scénarii. Avec *The Lift*, mon premier long métrage, j'ai essayé de raconter une histoire un peu à la manière de Don Siegel »... Agé de 32 ans, Dick Maas s'intéresse particulièrement aux techniques de l'animation. Sa passion sont la guitare et le piano, ce qui lui a permis d'écrire la musique de *L'ascenseur*. Etudiant à l'Académie des Arts de la Hague et à l'Académie du Cinéma, il en sort diplômé en 1978 avec deux courts-métrages : *Picnic* et *Adelbert*. Ils seront vendus à la télévision . Il écrit aussi un scénario policier pour un téléfilm, *Come Back*, puis réalise des courts métrages pour la télévision, où il mélange assez facilement un humour bizarre avec des situations réelles, présentes dans la vie quotidienne. « J'aime le genre de climat dramatique qui se déroule dans les films de Polanski comme *Cul de Sac* », précise-t-il. « J'admire Steven Spielberg. L'idée de *The Lift* est mienne : il s'agit de fiction pure, avec de l'humour noir et des effets choc. Les éléments du film pourraient être dans le style des films d'horreur américains... »

Agé de 29 ans, Huub Stapel, qui incarne le réparateur d'ascenseur, est connu en Hollande pour les rôles secondaires dans plusieurs films dont *The Girl with Red Hair* de Ben Verbong, *The Black Rider* de Wim Verstappen et *Hedwig or the Cool Lakes of Death* de Nouchka Van Brakel. Diplômé de l'Académie des Arts à Maastricht en mai 1981, il a travaillé à l'Académie du Cinéma d'Amsterdam. A la télévision hollandaise, il a joué dans différentes séries et fait en particulier une remarquable prestation dans « *Harold et Maude* ». Willeke Van Ammelrooy, interprétant son amie journaliste, est connue, depuis l'âge de 15 ans, par les spectateurs hollandais. Elle a tourné plus de 25 téléfilms, et interprété des pièces à succès au théâtre dont : « Oh ! Calcuta », « Le balcon », « Le jardin des délices », etc. Mariée au sculpteur Leendert Janzee, dont elle a une petite fille, elle milite pour les mères d'Argentines. Son ambition est de continuer à réaliser des films après la première expérience d'un court métrage, *The Rest*, dont elle a écrit le scénario.

Matthigs Van Heijnuigen, le producteur de *The Lift*, a pour principe de travailler avec les gens qu'il aime. « Je veux produire des films qui me font plaisir », déclare-t-il. « Et aussi qui me permettent de gagner assez d'argent pour continuer... » Surnommé par l'hebdomadaire professionnel « Skop » le « producteur le plus sympathique des Pays-Bas », il a marqué de son empreinte les années 60 en fondant le fameux centre de jeunes d'Amsterdam, le « Paradiso ». Il finança aussi le Studio de musique instrumental électronique du compositeur Peter Schat. Avant de produire des films il a réalisé plus de 100 feuilletons à partir des fables de Thys Chnouwski, série TV pour enfants qui a été vue à travers le monde. Il a produit une quinzaine de longs-métrages en Hollande.



Parmi les scènes coupées, citons encore la séquence au cours de laquelle Tom Fury était torturé par M. Dark — à la gégène, comme dans *One Dark Night ;* la mort de la Sorcière Poussière ; celle de M. Dark piétiné sous les sabots des chevaux du carrousel et vieillissant à un rythme effréné, et enfin la destruction de la fête foraine, réalisée en plateau grâce à des moyens mécaniques imaginés par Hall.

Les miroirs du labyrinthe, peu de temps avant la fin du film, au moment où Jason Robards est confronté à l'idée de sa propre mortalité, étaient au départ faits à l'aide de parois de verre transparent, tendues de velours noir. Un certain nombre de comédiens âgés, déguisés et maquillés afin de ressembler à Robards, avaient été postés derrière ces miroirs et avançaient vers l'acteur. Comme nous l'avons vu, Dyer décida donc de remplacer cette séquence par une autre, entièrement revue et corrigée et faisant appel à des effets spéciaux optiques.

De constantes modifications pour un résultat néanmoins satisfaisant

Aux séquences déjà mentionnées furent rajoutés des effets optiques montrant l'électrocution de Fury, l'ectoplasme de M. Dark et les pouvoirs magiques de la Sorcière Poussière, entre autres, la modification la plus controversée apportée par Dyer étant l'ajout d'effets optiques dans la scène dite « de la bibliothèque ». Dark y soumet Halloway à la tentation, dans un duo considéré comme trop bon pour qu'on y touche ; mais surmontant tous les doutes, les trucages mettant en valeur la vilennie de Mr. Dark firent merveille.

Toutes les interventions ne furent pas aussi bien reçues puisque la séquence montrant l'érection de la fête foraine au moyen d'une animation par ordinateur dût être supprimée, le grain de l'image ne s'accordant pas à celui du reste des prises de vues.

D'autres scènes, enfin, furent tournées dans le Vermont, afin de restituer au film sa « couleur » originale. Ces plans furent complétés par des mattes représentant des scènes rurales, destinés à mettre en valeur l'arrivée de Tom Fury à Green Town. Pour ces prises de vues, il fallut faire appel à une doublure de Jason Robards.

La Foire des ténèbres fut ensuite remontée par Barry Mark Gordon, et une nouvelle partition musicale commandée à James Horner — Jimmy Goldsmith, un moment pressenti, n'étant pas disponible puisqu'il achevait *Twilight Zone.*



La main griffue et géante de la Sorcière vient terroriser les enfants ! Une scène qui fut cependant coupée et remplacée par celle des araignées, jugée plus efficace...

Entretien avec Michaël WOLF et Clint COLVER

Michael Wolf et Clint Colver, qui furent appelés à la rescousse pour la réalisation des effets spéciaux de *La Foire des Ténèbres,* sont deux rescapés de *Tron.* Michael Wolf, responsable des effets spéciaux animés, était animateur pour *Tron,* sous la direction de Lee Dyer ; quant à Clint Colver, il avait opéré sous la supervision de John Scheele pour *Tron.*

Quand êtes-vous intervenus sur *La Foires des ténèbres ?*

M.W. : J'ai vu le film alors que je travaillais encore sur *Tron.* Tom Wilhite avait demandé à Lee de venir le voir, et c'est Lee qui, à son tour, à fait appel à nous, John Van Fleet et moi-même. Tom nous a ensuite prié de lui faire part de nos suggestions pour donner un petit coup de pouce au film ; c'est ainsi qu'après la vision du film nous avons travaillé quelques heures à l'issue desquelles nous lui avons adressé un petit rapport.

Nous avions mis par écrit tout ce à quoi nous avions pu penser, ce qui faisait peut-être beaucoup à ce



L'élaboration-éclair d'une tente par la MAGI (effet également supprimé).

moment-là. C'était en juin 1982 ; *Tron,* qui devait sortir en juillet, était presque fini. Nous sommes partis en vacances, et en rentrant, nous nous sommes mis à faire des *storyboards* pour certaines de nos idées. C'est alors que nous avons rencontré Jack Clayton. Nous lui avons exposé nos idées en lui disait bien que nous ne voulions pas aller trop loin, que nous n'avions pas l'intention de tout casser.

Une remake complet de A à Z...

C'est par la suite que nous avons entrepris de recruter du monde pour monter quelque chose ensemble. Il était alors question de tourner de nouvelles scènes et non plus seulement d'ajouter des effets spéciaux par-ci, par-là. Ce devait être un *remake* complet, de A à Z. Ils avaient décidé de refaire complètement le mixage, avec une nouvelle piste sonore et une bande musicale différente, de remonter le film et d'en réécrire en partie quelques séquences, dont des nouvelles.

Jack ne devait pas très heureux à l'idée de devoir ajouter tous ces effets spéciaux à son film, au début... ?

M.W. Je crois qu'il a eu l'impression que nous allions lui enlever son joli petit film, son enfant, pour en faire un produit purement hollywoodien. La liste originale des effets spéciaux à rajouter était assez longue, et nous allions lui imposer des choses impensables ! Cela lui a fait peur. Mais lorsque nous nous sommes assis autour d'une table pour de bon et avons commencé à lui montrer ce que nous avions vraiment l'intention de faire, sérieusement, s'il a conservé des réserves sur certaines choses, il y en a d'autres qu'il a adoptées d'entrée de jeu et qui l'ont réellement séduit.

Cela doit faire un drôle d'effets d'arriver en cours de route dans un film, quand tout est fini, et non pas dès le début ?

C.C. Non seulement cela fait un drôle d'effet, c'est vrai, mais cela pose un grand nombre de problèmes graves. Pour commencer, la plupart des choses auraient pu, et dû, être faites autrement dès le départ. Il aurait fallu tourner les scènes en pensant aux effets spéciaux qui allaient venir se greffer dessus. C'est le genre de choses que l'on prévoit normalement dès le début, et que l'on ne rajoute pas impunément par la suite. Voilà en partie pourquoi nous avons été obligés de faire retourner certains plans.

M.W. J'avais moi aussi des réticences à entreprendre ce travail, au commencement, parce que je connaissais bien Jack Clayton dont j'avais étudié l'œuvre à l'école. « Qui sommes-nous pour

LA FOIRE DES TÉNÈBRES

intervenir sur son film et comment osons-nous prétendre pouvoir faire mieux que lui ? » me demandais-je. Pour moi, c'était un metteur en scène classique dont les films étaient autant de modèles... J'avais donc un peu l'impression de mettre les pieds dans ses plate-bandes. Mais il a mis une telle bonne grâce à nous faire participer aux discussions sur le travail que nous allions faire sur son film !... Bien qu'il ait alors déjà livré son film monté, je pense qu'il n'était pas complètement satisfait de certains passages incluant des effets spéciaux. S'il les avait acceptés, c'est tout simplement qu'il ne pouvait pas obtenir mieux sur le coup, de sorte que je crois qu'il n'était pas mécontent de notre intervention, en fin de compte, de sorte que nous nous sommes sentis un peu moins mal à l'aise en arrivant ! En fait, ce n'était pas comme si nous étions payés pour lui faire ingurgiter quelque chose dont il ne voulait pas entendre parler.

En quoi le travail est-il différent lorsqu'on commence par la fin au lieu de prendre les choses par le début ?

M.W. On peut contrôler l'animation, puisqu'on opère image par image, ce qu'on ne peut pas faire avec les effets spéciaux mécaniques. Dans ce cas précis, que pouvaient-ils faire d'autre que de braquer une caméra sur la scène, la filmer et voir après développement ce que ça donnait ? Au contraire, nous dessinons ce que nous voulons obtenir, et nous savons exactement ce que nous obtiendrons avant même de l'avoir terminé. D'accord, la prise de vue en direct donne parfois de meilleurs résultats, mais elle est beaucoup plus aléatoire ; il faut savoir choisir des deux maux celui que l'on estime le moindre selon le cas.

Comment le travail est-il coordonné entre les différents départements responsables des effets spéciaux ? Il ne doit pas être toujours facile d'obtenir exactement ce que l'on veut d'une certaine scène...

Un travail d'organisation particulièrement ardu !

C.C. Ça peut même être assez difficile ! Il y a tellement de gens dans chacun des services qui travaillent sur un tel film qu'il est parfois impensable de parvenir à une parfaite communication. Il nous arrive d'être obligés de nous contenter de quelque chose qui aura été conçu et réalisé par un autre département. La plupart du temps, il est impossible d'informer complètement tout le monde de ce que chacun fait dans son coin. Il y a trop d'interfaces...

M.W. Dans une certaine mesure, ce film là n'était pas comme les autres, la plus grande partie du travail de Bob Schiffer ayant été réalisée avant notre arrivée. Pour ce qui concerne les effets spéciaux, nous y avons rajouté ceux que nous avons nous-mêmes tournés. Tout était coordonné à partir de ce département.

Nous avons veillé à la construction du nouveau décor. Encore qu'il nous soit arrivé de devoir réutiliser les décors existants, à cause des raccords, comme dans la scène des araignées dans la chambre du petit garçon. Mais nous avons entièrement revu la conception du labyrinthe des miroirs. A partir du moment où nous sommes arrivés dans ce film, tout est passé par Lee. Nous avons repris les gens qui avaient travaillé sur le film, mais c'était nous qui les dirigions pour la suite.

Pourriez-vous nous décrire pas à pas votre intervention sur une scène précise ?

C.C. La scène de l'éclair qui frappe Mr Dark sur le carrousel, par exemple ? Bien. Nous sommes donc dans la situation suivante : un orage — représentant la force du Bien — arrive pour détruire un personnage qui incarne le Mal ; le carrousel a le pouvoir de pouvoir faire vieillir ou rajeunir les gens à volonté. Lorsque l'éclair frappe le carrousel, celui-ci se met à tourner follement sur lui-même, et Dark, qui est frappé par la foudre alors qu'il se trouvait sur le manège, se met à vieillir à toute vitesse tandis que les éclairs et la foudre se déchaînent autour de lui...

Avant toute chose, il nous fallait définir les plans dans lesquels nous voulions que l'on voie des éclairs — ou plutôt des arcs électriques — ainsi que l'allure générale, la couleur et la « chorégraphie » de ces éclairs. Etant donné que l'on retrouve plusieurs séquences de ce type dans le film, l'un des gros écueils à éviter était l'effet de répétition : les mouvements, le déplacement de ces éclairs étaient donc primordiaux. Le reste, l'allure générale définitive, étant plus ou moins donné à la tireuse optique.

Il a donc d'abord fallu animer ces arcs électriques à la main avant de les passer à la tireuse ?

M.W. Exactement. On tire au banc titre un agrandissement de chacune des images de la séquence. C'est ce tirage que l'animateur utilise pour dessiner, sur cellulo, chacune des images de l'éclair. Pour le carrousel, par exemple, on dessine sur l'agrandissement le contour du manège, puis les arcs électriques — en double : une fois pour la partie centrale, puis un contour plus flou, qui sera tiré dans une valeur différente, souvent à une autre exposition.

Sur un troisième cellulo, il dessine ensuite la lumière réfléchie sur le personnage et sur l'environnement. Tout cela est ensuite tirée en noir et blanc, d'où le contraste avec le film original.

Quel est l'effet le plus difficile que vous ayez eu à réaliser ?

M.W. Notre plus gros problème a consisté à faire en sorte que le tout soit crédible ! La plupart du temps, lorsqu'on assiste à un orage au cinéma, l'éclair apparaît et disparaît tellement vite qu'on n'a pas le temps de l'analyser. Alors que là, il y a de longues séquences où l'on ne voit que cela. Il y a près de trente scènes montrant des éclairs, dans le film ! Il faut donc qu'ils soient réussis, sans quoi le public pensera automatiquement à regarder comment sont faits les effets spéciaux, ce qui n'est pas le but de l'opération.

C.C. Entièrement d'accord ! Préserver la crédibilité, compte tenu du fait que nous travaillons uniquement avec des maquettes, des petits dessins et un « réservoir à nuages », n'a rien d'évident. Notre rôle consiste à prendre tous ces objets disparates pour en faire quelque chose de cohérent à l'intérieur d'une même image.

La combinaison de multiples techniques d'effets spéciaux

Y a-t-il des effets optiques dans toutes les séquences mettant en œuvre des effets spéciaux ?

C.C. La plupart du temps, mais il nous est arrivé de pouvoir filmer certaine maquette telle quelle. Lorsqu'il y avait du vent, de la poussière et autres particules dans l'air. Ce qui ne pose pas de problèmes particuliers, à condition de n'avoir pas envie par la suite, d'y rajouter des éclairs ou une explosion !

Vous êtes donc encore parfois obligés de rajouter des mattes à ces plans ?

M.W. La moitié des prises de vues de mattes sont animées. Non pas pour obtenir un meilleur résultat, mais seulement parce que ce que l'on voit dessus est censé être en mouvement. Dans bon nombre de ces prises de vues, on voit par exemple une fumée ectoplasmique flottant autour des toits : les toits sont donc réalisés au moyen de mattes, et l'ectoplasme est ensuite animé.

Nous avons réussi des prises de vues très compliquées dans lesquelles on voit à la fois des personnages vivants, des mattes, de l'animation et des effets obtenus dans le « réservoir à nuages ». Il n'est pas rare qu'une seule et même image fasse appel à quatre ou cinq techniques d'effets spéciaux différentes.

Lors d'une escapade nocturne, les deux enfants découvrent, sous une des tentes de la Foire, le pauvre Tom Fury diaboliquement torturé par la Sorcière ; un ectoplasme animé passe des mains de Dark à celles de la Sorcière : deux effets créés par Michael Wolf et Clint Colver, responsables des effets spéciaux animés.





Jesse Silver apporte les touches finales à l'une de ses peintures sur verre, représentant une vue de Green Town, telle qu'on la découvre au tout début du film. Seuls la route, le premier champ à droite et la première ferme en bas de la colline sont authentiques !

Entretien avec Jesse SILVER

Jesse Silver est, avec Michael Lloyd, l'un des peintres en mattes de *La Foire des Ténèbres.* Il a également travaillé sur *Tron,* où il était chargé de la supervision de la peinture des fonds.

SILVER avoue avoir tenu un pinceau depuis son âge le plus tendre, mais c'est aussi un pianiste de talent qui a donné des concerts classiques, et même des récitals. Contraint de renoncer à la carrière pianistique à la suite d'un malencontreux accident dans lequel il se cassa la main, Silver se recycla dans la peinture des mattes après avoir tenté de se faire une petite place au soleil comme peintre hyper-réaliste. C'est à l'Universal qu'il entra tout d'abord, avant de s'intégrer au département des mattes de Disney.

Quand avez-vous commencé à travailler sur *La Foire des Ténèbres* ?

Le 17 août 1982, exactement, pour tout vous dire ! C'est une date intéressante, en fait, puisqu'elle marque l'anniversaire du jour où j'ai commencé *Tron.*

La première version du film ne prévoyait donc pas de mattes ?

Il y en avait trois en tout et pour tout dans la version originelle ; ces peintures avaient été réalisées par l'artiste-maison du moment. Les données du problème ont été complètement modifiées lorsqu'il a été question de tourner les nouvelles séquences avec les acteurs, et notamment pour la scène d'ouverture. Les mattes qui avaient été précédemment peints ont donc été remplacés par ceux sur lesquels nous avons travaillés.

De trois, je crois que nous sommes passés à une vingtaine !

Combien de temps faut-il en moyenne pour peindre un matte ?

Cela dépend évidemment du sujet. Cela peut aller de cinq minutes à une journée, voire à plusieurs semaines ! Ce qui est très long,c'est de mettre le matte au point devant la caméra. Celui qui m'a demandé le plus de temps m'a pris deux semaines et demie.

Pourriez-vous nous expliquer ce que vous faites, du début à la fin, en prenant une scène comme exemple ?

Prenons une scène classique du début du film, impliquant une transparence tout ce qu'il y a de banale : nous sommes allés filmer des plans dans le Vermont, pour mettre le décor en place. Dans l'un de ces plans, on voit Tom Fury, le marchant d'éclair, avançant le long d'une route qui mène à la ville.

Dans une transparence, le film tourné en extérieur ou sur le plateau est projeté à l'arrière d'une plaque de verre dépoli, ce matériau translucide faisant office d'écran de projection. La peinture est placée par devant et filmée par la caméra. Le tout est photographié image par image et synchronisé.

L'utilisation de caméras commandées par contrôle numérique

Nous utilisons des caméras commandées par contrôle numérique, ce qui autorise des mouvements d'appareil complexe . On n'a plus l'impression de filmer une peinture. Une image immobile est souvent l'indice d'un matte, et quand on a affaire à un personnage en mouvement comme notre gaillard sur sa route, il est bon de faire bouger la caméra : ça fait vendre le plan ! Dans notre cas, l'ordinateur permet de répéter le mouvement autant de fois qu'on veut, de sorte que si nous avons besoin de

filmer un troisième ou un quatrième élément intermédiaires, il est possible de répéter la prise aussi souvent que nécessaire.

Dans notre procédé — YCM — nous conservons des enregistrements en noir et blanc du négatif couleur original séparé selon les trois couleurs primaires, ce qui nous permet par la suite diverses possibilités d'équilibrage des couleurs. Je peins d'après le film réétalonné, mon œuvre est filmée, le produit fini est étalonné une nouvelle fois et le tout, envoyé à Technicolor pour traitement.

Les difficultés de la peinture sur verre…

Dans le plan dont je vous parle, nous avons eu un petit problème pour lequel il a fallu faire preuve d'imagination créative : nous nous sommes aperçus, lorsque la caméra a commencé à balayer le matte, que le projecteur envoyait un cône de lumière sur l'image… Il y avait un point chaud au centre de la plaque, l'angle d'incidence de ce point chaud changeait avec pour résultat que l'on commençait par obtenir un liseré légèrement plus sombre sur la plaque du fond, où la peinture apparaissait d'abord dans l'ombre, puis, au fur et à mesure que la caméra se déplaçait, semblait s'ensoleiller.. Ce qui se passait en réalité, c'est que la plaque du fond s'assombrissait, l'exposition du matte étant constante. Nous avons fini par inscrire l'exposition image par image, pendant toute la durée de la prise de vues, de sorte que toutes les images s'harmonisent. Le résultat définitif est en fait un fondu très discret, mais on ne le remarque absolument pas.

Voilà à quelles manœuvres on est parfois amené… Et c'est pour cela que je dis que chaque peinture pose un cas particulier. On ne peut jamais savoir à l'avance ce qui nous attend avant d'y être. Il est peut-être plus agréable de réaliser une peinture complète, parce qu'on n'a pas à se soucier de ce genre d'incidents étranges… Ainsi ce plan filmé en extérieurs, qu'on n'aura jamais l'occasion de tourner une seconde fois, et au moment de mettre le matte en place on se rend compte qu'un tronc d'arbre est tombé au beau milieu de la ligne de raccordement !…

Il ne faut jamais oublier que plus on peut mettre de détails intéressants, significatifs, d'éléments en mouvement, par exemple dans un matte, de choses qui pourront lui conférer de la véracité, mieux ça vaudra ! Cela fait partie de notre travail qui consiste à créer l'illusion…

Entretien avec Barry Mark GORDON

Barry Mark Gordon, qui a suivi les cours de l'UCLA, a travaillé comme assistant monteur sur plusieurs projets avant de collaborer à *La Foire des ténèbres*. Au début du tournage, il était assistant monteur de Argyle Nelson dont on retrouve également le nom au générique du film comme monteur. Lorsqu'il apparut nettement que *La Foire des ténèbres* n'était pas prêt d'être terminé, Nelson abandonna sa place et son titre à Gordon, qui resta jusqu'au bout.

Quand avez-vous commencé à travailler sur *La foire des ténèbres* ?

Le premier jour du tournage : le 28 septembre 1981.

Savez-vous combien de pieds ont été tournés en tout ?

Oh, près de 300.000, je crois, que nous avons ramenés à 10 ou 11.000.

Qu'est-ce qu'on fait le premier jour du tournage, quand on est monteur ?

Pendant le tournage, on commence à monter ce qui déjà été tourné ; on essaye de garder le rythme, de ne pas se laissser distancer. Il faut plusieurs jours à l'équipe de prises de vues pour tourner une scène. On va ensuite voir les rushes avec le réalisateur, lequel indique les prises qu'il préfère, on retourne au montage et on essaye de donner une première forme à la scène en question. Et c'est ce qu'on fait chaque fois qu'arrive une nouvelle scène. A la fin du tournage, trois mois plus tard, peut-être, on est près de ce qu'on appelle premier montage, que l'on est en mesure de donner au bout de deux à quatre semaines, environ : c'est un montage brut de toutes les séquences, sans rien en écarter encore, de sorte que le metteur en scène les voie toutes, avec leur dialogue intégral, presque tel qu'il avait été écrit. Les trois cents autres personnes qui ont fait le film rentrent alors chez elles tandis que le réalisateur et son monteur essayent de faire un film avec tout ça. Ils y passeront six mois ou un an, suivant les problèmes qu'ils rencontreront

Travaillez-vous avec le metteur en scène, ou bien restez-vous tout seul dans votre coin jusqu'au moment où il vient voir ce que vous avez fait ?

Chaque auteur a sa méthode. Pour ce film, avec ce metteur en scène, nous sommes restés tous seuls ici, Axel, mon assistant, et moi, et nous ne l'avons retrouvé que dans la salle de projection. Il n'est pas souvent venu nous voir au montage. Il y a des metteurs en scènes qui y passeraient leur vie ! Cela dépend. La plupart du temps, on travaille sur le film, on montre le résultat au metteur en scène et on en parle ensemble de long en large. « Et si on faisait ci ? Essayons ça », dit-il alors, à moins que ce ne soit moi qui aie une idée ou qui propose une solution. On étudie la question et on se remet au travail jusqu'à la prochaine fois.

La seconde vie du film…

Vous avez donc une grande influence sur le résultat final, sur l'allure général du film terminé ?

Là encore, cela dépend du metteur en scène. Certains réalisateurs ont une vision très précises de ce qu'ils veulent et ont des idées puissantes ; d'autres en ont bien une notion, mais ils ont aussi envie de savoir ce que vous avez dans la tête, et de voir ce que cela donnera. Au fond, le travail du monteur consiste à aider le réalisateur à exprimer sa vision du film, quelle que soit la marge de manœuvre qu'on lui laisse.

Et quelle marge de manœuvre avez-vous eu pour *La Foire des ténèbres* ?

Assez grande, je trouve. On m'a souvent donné l'occasion de donner mon avis sur diverses questions, et de dire ce que je pensais. Il leur est arrivé de me laisser faire, et même parfois de me demander mon opinion.



La Foire des Ténèbres

Un nouveau montage pour un rythme plus rapide...

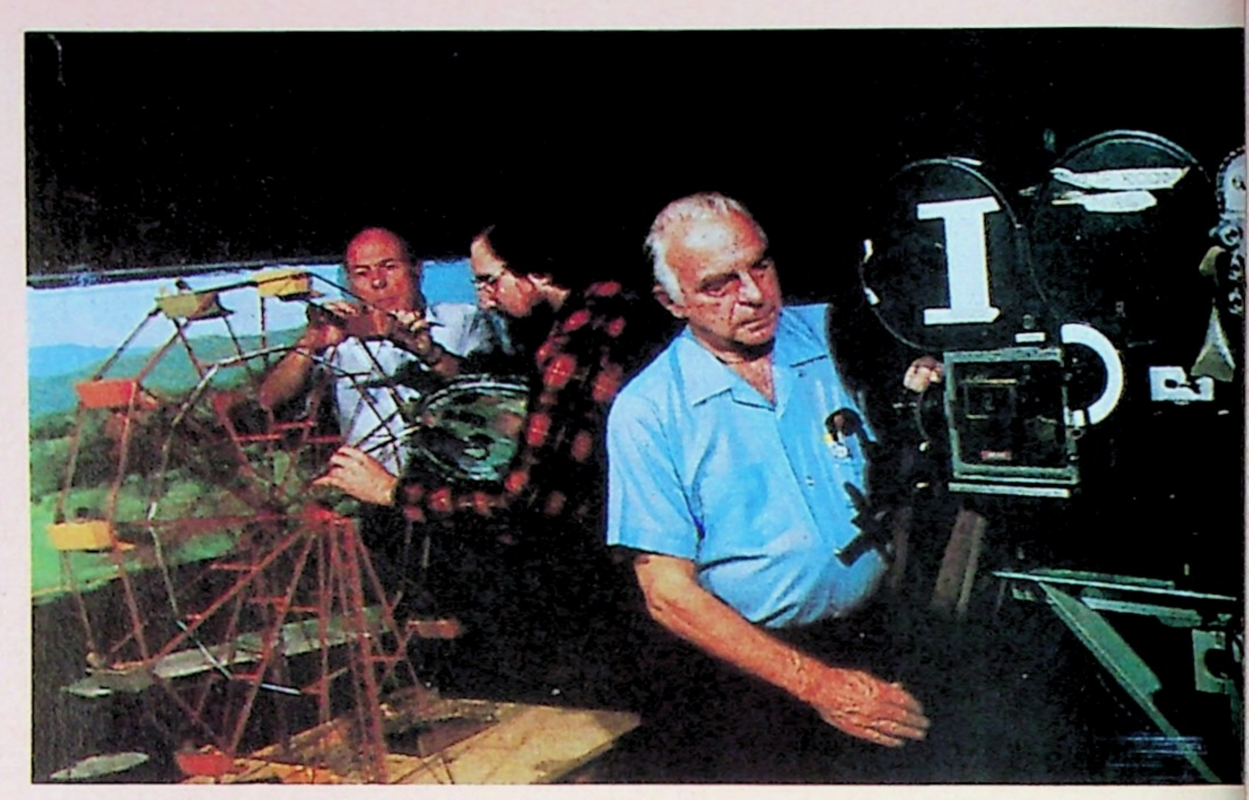
Y-a-t-il une grande différence entre la première version du film tel qu'il a été montré en juillet 82, et le film qui est sorti ?

Oh oui, une très grande différence ! Il y a eu beaucoup de *compromis* : il a fallu renoncer à certains moments du film au profit du rythme.

Le fait de faire un film rapide, pour satisfaire le goût du public d'aujourd'hui, n'allait-il pas à l'encontre de l'ambiance générale voulue par Clayton ?

Pas vraiment, non. C'est toujours la même vision d'un auteur... Dans ce cas précis, il nous avait donné un film inspiré, baigné d'une certaine ambiance, avec un rythme propre et des moments sur lesquels il avait lui-même choisi de s'étendre un peu. Le studio ayant décidé que le film n'était peut-être pas assez commercial et qu'il n'intéresserait pas un jeune public, a décidé d'en faire un film plus rapide et de changer la partition musicale. La musique de George Delerue convenait certainement mieux à la vision de l'auteur ; elle donnait au film une atmosphère plus sombre, plus lourde, et très efficace, puisque telle était son intention.

Nous avons donc remonté le film pour y ajouter des effets spéciaux, de sorte qu'il soit un peu plus mouvementé, plus séduisant, et plus rapide ; et une nouvelle partition a été commandée à James Horner, qui est sans doute plus « moderne » que Delerue.



Un plan du film (coupé au montage) devait nous montrer la Grande Roue et ses occupants en plein jour, avec Green Town à l'arrière-plan. Notre photo : Don Henry installe les minuscules occupants du manège, tandis que Dick Kendall ajuste la caméra.

Lorsqu'on monte un film, comment fait-on pour compenser l'absence de piste sonore, de musique et d'effets sonores, entre autres ?

On utilise la piste sonore enregistrée lors du tournage ; c'est tout ce dont dispose le monteur. Et on monte le film jusqu'au moment où on a l'impression d'avoir obtenu la version que l'on souhaitait. C'est seulement à ce moment-là, qu'on s'occupe du dialogue : on visionne le film avec le metteur en scène et le monteur son et on décide à quel moment on veut entendre telle réplique — avec la possibilité qu'elle n'ait pas été enregistrée, soit qu'il y ait eu un problème technique ou que l'on n'aime pas la façon dont l'acteur la prononce — et de quel dialogue additionnel on a besoin, pour expliciter le déroulement de l'action, par exemple.

En même temps, on remet une copie du film au monteur des effets spéciaux sonores, une autre au monteur de la musique, une troisième au monteur des dialogues, et une quatrième au spécialiste des bruitages — bruits de pas, et autres, que l'on ne peut pas obtenir à partir de la sonothèque et qu'il faut bien créer sur mesure.

Savoir se fier à son instinct...

Lorsqu'on a, comme vous, passé un long moment à travailler sur un film, on doit avoir du mal à prendre du recul et à garder son objectivité ?

Dans une certaine mesure, certainement, mais il faut se forcer à le voir toujours avec un œil neuf, parce que la plupart des spectateurs qui verront le film par la suite ne le verront qu'une seule et unique fois, eux, contrairement à ceux qui l'auront fait. Au bout d'un moment, le film se transcende de lui-même ; ce n'est plus seulement un film sur tel ou tel sujet, ça en devient presque surréaliste ! Je l'aurai vu six ou sept cents fois, ce film, j'en connais chaque réplique, tous les mouvements des acteurs par cœur, je sais d'avance comment chacun va poser sa main, et ainsi de suite ! Et malgré tout, je pense qu'on arrive à rester objectif pour les choses importantes, et à se rendre compte si les choses marchent ou non. On peut se forcer à se souvenir de sa première réaction et apprendre à se fier à son instinct, à ses premiers mouvements.

La séquence des araignées a été réalisée longtemps après le tournage principal ; le fait que les deux enfants aient grandi n'a-t-il pas posé de problèmes ?

A mon avis, ils y avaient bien pensé, mais ils ont décidé de tourner la scène quand même. Je trouve qu'elle fait beaucoup d'effet. Si on y regarde de près on se rend bien compte qu'ils ont l'air un peu plus mûr ; ils sont en pleine puberté, et ils ont un peu grandi... Mais il fait noir dans la chambre, puisque c'était prévu ainsi dans le scénario — la scène se passe de nuit — tout va très vite, et je crois que c'est l'action qui prime. Par bonheur, ils n'ont pas grand chose à dire dans la scène, de sorte que leur voix n'a pas posé de problème.

Il faut croire qu'ils avaient conclu à l'importance de la scène pour l'avancement du film. C'est une séquence onirique, mais on ne s'en rend compte qu'à la fin. Pour finir, je pense que c'est le genre de choses qu'on voit quand on cherche à le voir, à condition d'être au courant. Il me semble que si on n'en a pas conscience, si on ne le sait pas, on se rend peut-être compte inconsciemment qu'ils ont un peu changé, mais on ne s'y arrête pas.

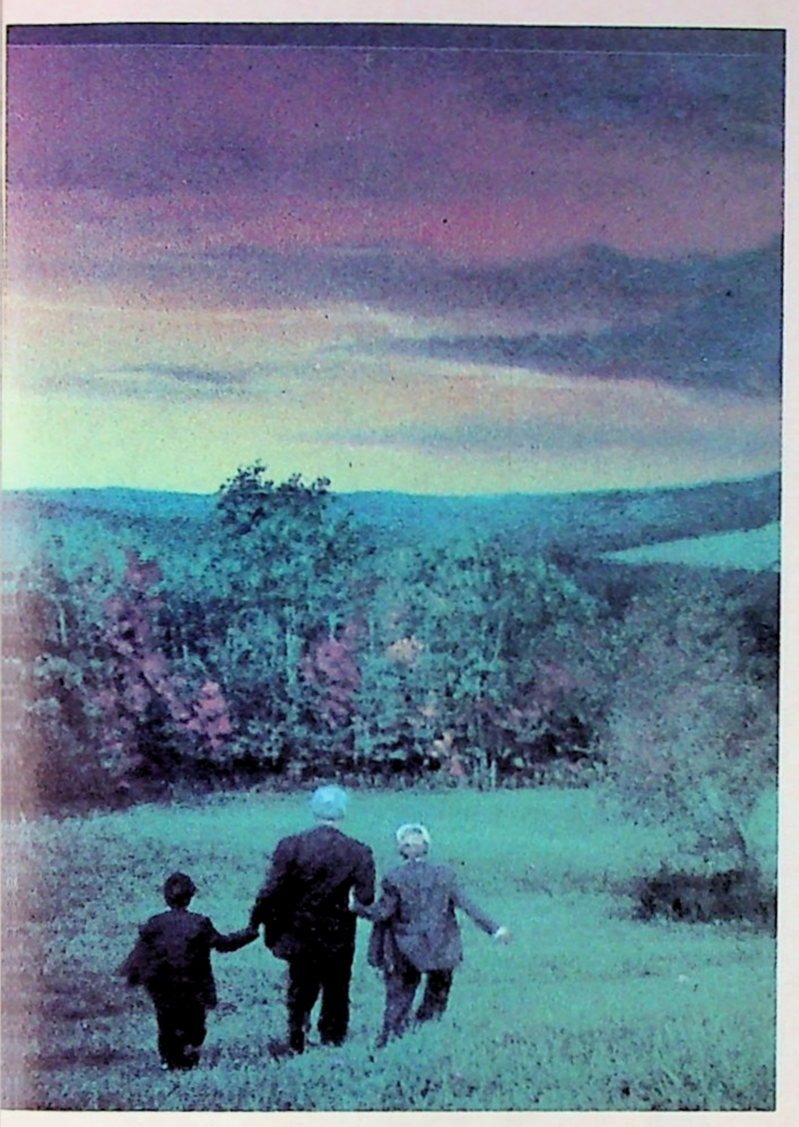
En tant que monteur, ne trouvez-vous pas frustrant, que le film une fois terminé, on ait tendance à oublier tout le monde, tous ceux qui ont contribué à la genèse du film, pour ne plus en attribuer le crédit qu'à son seul metteur en scène ?

Non, pas du tout. Je trouve même que depuis ces dernières années, le monteur est davantage reconnu et que son travail est plus souvent crédité ; peut-être cela vient-il d'une meilleure compréhension de son rôle ? Quoi qu'il en soit, le film n'appartient pas au monteur mais au metteur en scène, et parfois au réalisateur et/ou au producteur, au scénariste et aux autres intervenants créateurs.

Son film... ou celui d'un autre ?

Il y a plus frustrant, et cela arrive beaucoup plus souvent : c'est lorsque le monteur a le sentiment d'avoir quelque chose à dire , à apporter au film, son style ou une vision particulière par exemple, — chose pour laquelle on l'a engagé, d'ailleurs — et qu'on ne le laisse pas participer autant qu'il le voudrait à la création du film. La gamme est très étendue, du « Contentez-vous de faire ce que je vous dis, et ne faites rien sans moi », au « Aidez-moi, je vous en prie, qu'est-ce qu'il faut que je fasse maintenant ? » qui entraîne, bien évidemment, une collaboration beaucoup plus importante du monteur.

Quelles sont les différentes étapes du processus du montage ?



Shawn Carson, Jason Robards et Vidal Peterson contemplent Green Town, après la destruction de la Foire. Seul le côté gauche de l'image est réel !

Maquettes et araignées miniatures

Au nombre des séquences complètement refaites afin de donner un second souffle à la nouvelle version de *La Foire des ténèbres*, se trouve la scène de la disparition de la fête foraine, pour laquelle Dyer s'attacha les services de Harrison Ellenshaw et Ron Tantin, qui eurent la tâche de superviser la construction d'une maquette de fête foraine au 1/12° de 6 mètres sur 8. Pour simuler la tornade digne du *Magicien d'Oz* qui engloutit la foire, la maquette en question fut complètement retournée et démolie pièce par pièce. Tantin devait également avoir la haute main sur les effets spéciaux mettant en œuvre le « réservoir à nuages » utilisé pour simuler les nuages qui tourbillonnent vers la fin du film.

Pour les maquettes, Tantin était assisté par Isidoro Raponi, lequel Raponi joua aussi un rôle dans la conception et la réalisation de la scène la plus terrifiante de *La Foire des ténèbres :* celle de l'attaque par les tarentules ! Pour le tournage de cette scène, qui remplaçait, rappelons-le, l'agression par un immense bras griffu créé par Alan Hall, il ne fallut pas moins de 600 tarentules !

Par bonheur pour les arachnophobes, la plupart sont fausses : elles sont sorties des mains du génial Raponi qui en construisit notamment neuf munies d'un mécanisme leur permettant d'avancer grâce à un système ingénieurs de poulies et de fils invisibles.

Nous avons rencontré les sorciers grâce auxquels nous pouvons contempler ces scènes stupéfiantes et leur avons demandé de nous parler de leur contribution à *La Foire des ténèbres*.





Isadoro Ramponi (notre photo), spécialiste des effets mécaniques et depuis 20 ans associé avec Carlo Rambaldi, a créé des araignées articulées très sophistiquées pour la séquence du cauchemar des deux enfants. Son travail est si parfait que l'on ne distingue nullement ses « créatures » des 200 véritables tarentules qui ont pris part à la scène.

Après la fin du tournage, on a donc ce premier montage, qui est fait en montant une première fois ensemble les scènes tournées, et qui se dresse dorénavant face à ce qui a été écrit, à ce que le réalisateur avait en tête et à ce que le scénariste prétendait vouloir dire au moment où il avait écrit le film... Tout cela appartient désormais au passé, le résultat est là, tangible, et ce n'est pas forcément ce que ces gens-là auraient voulu, ou ce à quoi ils s'attendaient. Les choses étant ce qu'elles sont, il s'agit maintenant de leur donner un sens, une forme, et il est parfois pénible pour le metteur en scène de découvrir le résultat, qui ne ressemble que très rarement à ce qu'ils espérait !

C'est à partir de là qu'il faut s'efforcer de faire son film — ou le film d'un autre, suivant le nombre de gens impliqués dans l'affaire, et qui change d'une production à l'autre. C'est alors qu'interviennent les différentes versions montées : certains metteurs en scène font préciser dans leur contrat que le montage final leur appartient. Pour moi, le film commence à se faire à partir du premier montage. Le tournage, c'est la production de la matière première ; il s'agit ensuite de la mettre en forme. On coupe des scènes, on les déplace, on les divise en deux, etc.

L'avenir du montage : l'électronique !

Pensez-vous que les technologies nouvelles amèneront des changements importants dans votre travail ?

Je crois que c'est inévitable. Avec la vidéo, notamment ; il est vraisemblable que l'on tournera de plus en plus en vidéo, et que le montage se fera désormais à l'aide d'un banc électronique...

Entretien avec Harrison ELLENSHAW

Harrison Ellenshaw est le fils de Peter Ellenshaw, l'un des artistes du matte les plus doués de tout Hollywood, sans conteste. Au nombre des films auxquels Peter Ellenshaw a apporté son inestimable coopération, citons *L'Ile au trésor, Vingt mille lieux sous les mers, Darby O'Gill and the Little People* et *Mary Poppins*. Mais son chef-d'œuvre est *Le Trou noir,* dont il était à la fois chef décorateur, auteur des effets spéciaux faisant intervenir des maquettes et responsable des effets spéciaux.



HARRISON Ellenshaw, son fils, réalisa également des mattes pour *Le Trou noir,* fonction qu'il avait déjà remplie auparavant pour *The Man Who Fell to Earth, Big Wednesday* et même *Star Wars* — c'est lui qui a peint le matte de la tranchée de l'Etoile de la Mort ! Après *Le Trou noir,* Harrison Ellenshaw retrouva George Lucas pour *The Empire Strikes Back*, pour lequel, aidé d'un assistant, il réalisa plus de 50 mattes, dont celui de la Cité des Nuages de Bespin.

Harrison Ellenshaw réintégra les Studios Disney pour revoir la fin de *Watcher in the Woods*, après quoi il travailla sur *Tron* (Note : Pour la collaboration de Harrison Ellenshaw sur *Tron*, voir notre entretien paru dans le n° 30 de l'Ecran Fantastique.) au générique duquel il est crédité comme producteur associé et co-superviseur des effets spéciaux. C'est lui qui, aidé de son complice Richard Taylor, devait contribuer à conférer cet aspect très particulier au film.

Quand avez-vous entendu parler pour la première fois de *La Foire des ténèbres* ?

Dès la fin de *Tron,* on m'a demandé si je voulais travailler dessus, et c'est moi qui ait refusé. Je voulais me reposer un peu, et je n'avais vraiment pas envie d'entreprendre un autre film tout de suite.

J'ai donc décliné, et ils ont fait appel à Lee Dyer, auquel ils ont demandé beaucoup de choses : certaines séquences additionnelles et, évidemment, un grand nombre d'effets spéciaux. Trois ou quatre mois plus tard, il m'a demandé si je ne voulais pas assurer la supervision des maquettes, puisqu'il devait y en avoir aussi. J'ai accepté ; cette solution me convenait parfaitement : je n'avais pas toute la responsabilité de la post-production du film, mais ça me permettait de m'amuser un peu quand même avec. Et à ce moment-là, j'étais tout disposé à travailler un peu dessus.

Quel est votre intitulé au générique de *La Foire des ténèbres* ?

A la tête du département des maquettes...

Je crois que je suis « Conseiller en effets spéciaux ». Ca veut dire que je passe mon temps assis dans mon fauteuil, à ronchonner ; et, accessoirement, que je suis peut-être un peu payé pour ça, en plus ! Je crois que je n'ai pas à me plaindre : c'est un travail agréable. N'importe qui donnerait cher pour apporter pour deux sous d'idées dans ce genre de film, et moi, en plus, on me paye pour ça ! Sans compter que je suis responsable de l'allure générale des maquettes, mais que je n'ai pas à me donner le mal de les faire ou de les filmer. Là encore, on dirait que c'est le job idéal : je fais travailler tout le monde, et c'est moi qui ai mon nom au générique !

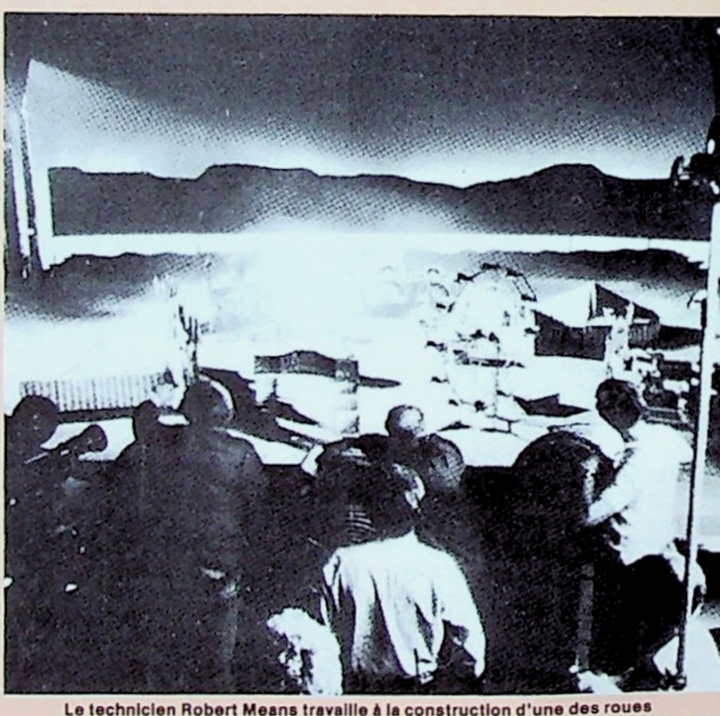
Que suppose en réalité le fait d'avoir son nom au générique ?

Cela consiste à décider des plans requis, des scènes dont on a besoin pour le film, de la façon de les tourner, si on utilisera des maquettes, des décors en vraie grandeur, des mattes, des trucages optiques ou un autre moyen pour les obtenir. Après quoi il faut faire réaliser ce qu'on a décidé, et le mieux possible, de telle sorte que le résultat soit bien conforme à ce qu'on en attendait.

La séquence la plus importante dont j'ai eu à m'occuper pour ce film est la destruction de la fête foraine. Pour la représenter, nous avons surtout utilisé des maquettes et des prises de vues au « réservoir à nuages ». Certains plans font également appel à des mattes, et j'en ai réalisés quelques uns moi-même.

Racontez-nous la destruction de la Foire...

Nous avons eu une idée qui apporte, ma foi, de bons résultats : nous voulions donner l'impression que la fête foraine n'était pas seulement détruite, mais littéralement aspirée par la tornade, qu'elle s'envolait dans les nuages ! Pour ce faire, nous avons fixé la maquette de la Foire au plafond et placé la caméra en-dessous, tête en bas, de sorte que, lorsque nous laissons tomber quelque chose, un élément de la maquette, il donne l'impression de monter en l'air. L'effet est remarquable — du moins, je l'espère !



Le technicien Robert Means travaille à la construction d'une des roues miniatures construites pour le film, sous la direction de Harrison Ellenshaw.

Voilà, en tout cas, qui règle bien des problèmes : plus besoin d'accrocher un fil à chacun des éléments du décor et d'essayer de tirer dessus, d'animation image par image ou d'une quelconque autre technique compliquée. On peut filmer toute la scène en une seule prise et la visionner le lendemain ce qui permet aussitôt de dire : « Oui, ça marche », ou : « non, ça ne marche pas. »

Vous avez quand même bien dû avoir quelques petits problèmes avec cette séquence ?

Les difficultés que l'on rencontre habituellement lorsqu'on filme des maquettes : la mise au point, par exemple... Pour recréer la réalité à





Pour la scène de la destruction finale, une maquette de la fête foraine dut être réalisée à l'échelle. Elle demanda deux mois de travail intensif à six techniciens ; trois « grandes roues » furent utilisées pour cette seule scène. Afin de donner L'impression que la Fête n'était pas seulement détruite mais « aspirée » par une tornade, la maquette fut fixée au plafond, la caméra disposée en dessous, de telle façon qu'un élément du décor se détachant en tombant produit l'impression de s'élever ! A la dernière minute, le peintre Ray Barone apporta quelques retouches...

l'échelle, il convient de l'éclairer comme il faut, et ce n'est pas simple. Nous avons un avantage, dans la mesure où la scène se passe de nuit. Mais c'est aussi un inconvénient, parce que, la nuit, il n'y a pas de lumière ; et comme il en faut quand même bien un peu, ça n'a plus l'air naturel du tout...

Quand on travaille sur des maquettes, on a aussi un grand problème de profondeur de champ : on est obligé de tourner à cinq fois la vitesse normale, pour obtenir à la projection un ralenti qui confèrera de la masse à la scène. Mais pour cela, il faut plus de lumière, et si quelque chose qui, en vraie grandeur, se trouverait à cinq mètres de là est flou, ça fait toc, parce que dans la réalité, l'objet en question ne serait *pas* flou... Il faut donc constamment veiller au point, ce qui veut dire qu'on ne filme pas forcément suivant les angles qu'on voudrait, et sûrement pas d'aussi près qu'il le faudrait, en tout cas.

Les effets spéciaux : une succession de compromis !

C'est donc une perpétuelle affaire de compromis, mais les effets spéciaux ne sont pas autre chose qu'une succession de compromis. Il y a toujours des avantages et des inconvénients à toutes les techniques. Si on pouvait tout faire de la même façon , ce serait à la portée de tout le monde ; seulement ça n'existe pas. Alors il faut choisir la solution qui paraît la meilleure compte tenu des avantages, et s'efforcer de contourner les inconvénients. Et dans la mesure où c'est une affaire de compromis, les meilleurs effets spéciaux sont réalisés par des gens qui, disposant de tout le matériel, de tout l'équipement nécessaire, sauront choisir la meilleure méthode à utiliser pour filmer un plan donné.

Qu'il s'agisse de projection frontale, de prises de vues de mattes, de maquettes, d'effets spéciaux optiques ou de quoi que ce soit, il faut savoir décider de la technique idoine au moment voulu. C'est ça, le métier.

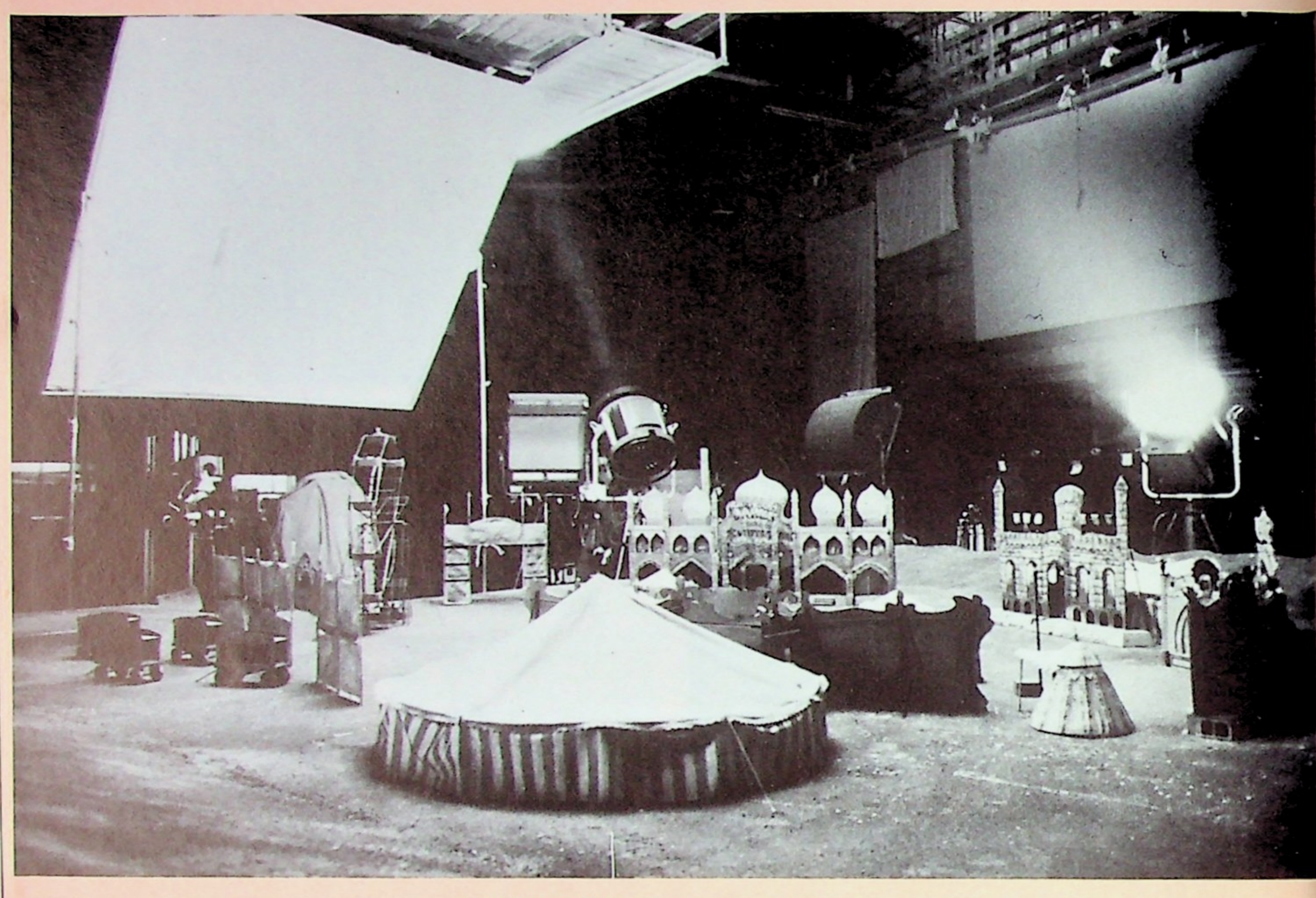
Est-ce votre première expérience avec un « réservoir à nuages » ?

Absolument, et c'est vraiment formidable ! Nous avons encore amélioré le processus en y adjoignant un dispositif générateur de tourbillons, comme ceux qui se produisent lorsqu'on vide une baignoire, et ça marche magnifiquement, à mon avis. Eh bien, en combinant les nuages, les tornades et autres manifestations spectaculaires, nous sommes restés à l'intérieur du budget, en ce qui concerne ce « gadget », du moins, puisque nous fûmes en avance sur le programme. Nous sommes allés plus vite que prévu. Nous pensions sincèrement en avoir pour deux semaines au moins avant d'arriver à filmer quoi que ce soit qui tienne debout, mais tout s'est passé comme on nous l'avait promis !

Tous ceux qui ont fait appel à cette technique avant nous nous ont dit que nous en avions abusé — comprenez : que nous n'avions pas pris suffisamment de précautions. La première fois que nous avons rempli le réservoir, nous avons pris bien soin de verser l'eau tout doucement pour ne pas endommager la surface d'inversion et tout ce qui s'ensuit, mais le cinquième jour, *basta !* Nous déversions dedans des tonnes d'eau sans même mettre de visquine entre les couches, et ça marchait tout aussi bien. Au début, ça faisait un peu peur à tout le monde, mais maintenant, les vingt-cinq membres de l'équipe sont tous de grandes spécialistes du « réservoir à nuage ».

N'avez-vous pas trouvé difficile d'arriver dans la production alors que le tournage était déjà terminé ?

Cela pose toujours des problèmes, évidemment. Peut-être est-ce d'ailleurs la raison pour laquelle je n'avais pas tellement envie d'accepter, au fond. Il me semble que tout le monde préfère arriver au début des opérations pour tenter de trouver sa propre solution à chacune des difficultés qui peuvent s'élever et afin d'en assumer la responsabilité à juste titre. Ce n'est pas toujours plus facile, non plus, dans la mesure où, si ça ne marche pas, on n'a de reproches à adresser qu'à soi ; mais enfin, c'est quand même plus satisfaisant ! Alors, si ce n'est pas forcément plus facile, c'est en tout cas toujours plus souhaitable. Enfin, comme on m'en avait parlé dès le début, je n'ai qu'à m'en prendre à moi-même...



L'installation de la fête foraine miniature, avant le tournage...

Entretien avec Roland TANTIN

Roland — « Ron — Tantin, qui est né en France, vit à Los Angeles depuis 1958. Il a débuté dans les effets spéciaux en 1965, à la M.G.M., sous les ordres de A.D. Flowers, Glen Robinson et Logan Frazee — autant de virtuoses des effets spéciaux dont on retrouve les noms au générique de *Planète Interdite,* et dont il n'a pas oublié les leçons.

LES quatre années qui suivirent, Tantin les passa à travailler sur des séries télévisées comme *The Man From U.N.C.L.E., The Wild, Wild West* et *Gilligan's Island.* Il fut nominé aux Oscars pour sa contribution à *Ice Station Zebra* (1968) et *Tora ! Tora ! Tora !* lui valut un Oscar en 1970.

Tantin entra chez Disney en 1969, pour prendre la tête du département des accessoires. A ce titre, il supervisa les effets spéciaux mécaniques de plusieurs productions comme *The Cat From Outer Space, Tron* et *La Foire des ténèbres.*

A quel moment avez-vous été contacté pour vous occuper du film ?

La production a pris contact avec moi après la fin du tournage, en octobre ou novembre 82 ; nous avons alors commencé à parler de ce qu'on attendait de moi . Le reste s'est passé autour d'une table, à discuter *storyboards* et prises de vues, à estimer le montant des dégâts et à supputer l'intérêt de telle technique par rapport à telle autre. Une fois que nous nous sommes mis d'accord, nous avons commencé la construction.

La destruction finale de la fête foraine...

Notre première tentative d'ajout aux prises de vues originelles, nous l'avons faite avec la fête foraine miniature, après quoi nous avons dû réaliser des prises de vues de plans rapprochés de la même maquette. Nous l'avons d'abord filmée à plat, sur une surface plane, pour la séquence d'animation par ordinateur qui a été coupée dans la version finale ; ça nous a pris quatre jours. Après cela, nous avons complètement retourné la maquette et son support à 8 ou 10 mètres du sol, et nous nous sommes mis en devoir de la détruire, à l'aide de câbles invisibles, de forts courants d'air et autres tourbillons. Il fallait détacher les éléments du décor un par un, d'abord en gros plan, pour les plans de coupe, puis nous avons fait reculer les caméras pour en prendre un plan général, et nous avons donc fait dégringoler . Je crois que ça n'a pas mal marché !

Ce qui veut dire que vous avez d'abord détruit la maquette par petits bouts que vous avez ensuite recollés pour recommencer ?

Exactement ! En fait, nous avons démoli deux fois la maquette de la fête foraine : pour le plan général, la destruction avait déjà commencé ; les pièces n'avaient plus besoin d'être intactes. Certains fragments pouvaient avoir été déjà arrachés, ça n'avait plus d'impor-

La Foire des Ténèbres

tance, et pour nous, ils étaient plus faciles à remettre en place comme ça. Nous les faisions tomber dans un filet, n'importe comment, de sorte qu'ils ne dégringolent pas par terre. Mais même en prenant cette précaution, il y avait tellement de morceaux par élément de la maquette que le remontage aurait été interminable, s'il avait fallu la reconstruire dans son état d'origine. Nous l'avons donc rafistolée, nous lui avons donné l'aspect qu'elle devait avoir et nous l'avons laissé tomber d'un seul morceau. Elle n'est pas tombée tout droit, comme une pierre : plutôt comme une feuille morte, suivant une diagonale et en tournoyant sur elle même, ce qui était exactement ce que nous voulions.

La plus accomplie des maquettes : le labyrinthe !

A partir de quels éléments avez-vous construit cette maquette ?

Plutôt que d'utiliser des matériaux traditionnels, nous avons préféré faire appel à quelque chose de très léger : une feuille de polystyrène expansé au grain très fin, entourée de papier contrecollé sur les deux faces, pour les façades et les murs. Tout ce qui était censé être en bois était en balsa, afin que les éléments ne tombent pas trop vite vers le sol. Certes, la gravité travaillait pour nous, mais nous voulions qu'ils descendent en décrivant un mouvement tournant.

Certaines des façades étaient très compliquées, et les peindre à la main aurait été impossible : nous n'aurions pas tenu le budget. Nous avons préféré prendre des photos des maisons originales, les faire agrandir à la taille désirée et coller sur les miniatures ; ça nous a fait gagner beaucoup de temps.

Mais n'était-ce pas trop brillant ?

Non, parce que, pour finir, nous avons fait tremper les émulsions dans un mélange d'eau et de colle blanche, d'abord pour séparer l'émulsion du support, de sorte que nous disposions d'une sorte de film souple, imprimé, et ensuite pour leur donner ce finit mat, dû à la colle blanche séchée.

L'atelier de peinture a fait des miracles en cachant tous les petits défauts, les petits imperfections de nos modèles : nous ne disposions d'aucune photo intégrale des maisons ; pour la plupart, elles étaient trapizoïdes conformément à l'angle de prise de vues ; il avait donc fallu les découper en morceaux et se livrer à un vrai travail de patchwork pour les reconstituer. C'est là que les artistes du pinceau sont intervenus pour camoufler les jointures. Le résultat était grandiose. A deux mètres,



La fabuleuse tornade surgit et s'abat sur la Foire, l'aspirant jusqu'au ciel... Un effet nécessitant la combinaison de différents éléments : des prises de vue effectuées dans un réservoir « à nuages », des peintures sur verre, des décharges électriques réalisées en animation, et un modèle réduit de la fête foraine particulièrement convaincant.

on s'y serait vraiment cru. C'était une réplique fidèle, au douzième, de l'original.

Combien de temps la réalisation et le tournage de la maquette ont-ils pris ?

Du début de la construction à la destruction finale, il nous a fallu trois mois. Mais nous n'avons pas passé tout ce temps à la construire : mettons que cela nous ait pris un mois. Quatre jours de tournage dans le bon sens, cinq jours pour la retourner, une autre semaine de tournage à l'envers... En tout, ça nous a demandé un mois ou un mois et demi de travail effectif.

Qu'est-ce qui vous a donné le plus de mal dans cette séquence ?

Le sol ! Nous nous sommes donnés beaucoup de mal pour obtenir un sol suffisamment réaliste pour que les caméras puissent se rapprocher sans que tout le monde se mette à ricaner lors de la projection. Grâce à l'aide des cameramen auxquels nous avons fait appel pour les prises de vues de la fête foraine, la séquence une fois terminée est bien meilleure encore que je n'espérais. Nous n'exploitons pas trop les trois dimensions de la maquette ; en raison surtout de la faible lumière dont nous disposions. Ce n'était d'ailleurs pas utile : il fait sombre, et la quantité de poussière et de débris divers tourbillonnant dans l'air fait excuser beaucoup de choses.

Personnellement, je pense que notre plus belle réussite est le labyrinthe des miroirs modèle réduit. Il n'a pas fallu moins de 120 ampoules pour lui donner des allures de marquise ! Nous ne l'avons pas employé lors de la scène de destruction, mais dans la séquence initiale, lorsque la maquette est dans le bon sens, et nous l'avons conservé intact. C'est pour cette partie de la maquette que nous nous sommes donnés le plus de mal, et c'est ce qui nous a pris le plus de temps, à cause des ampoules : elles devaient s'éclairer et le câblage était très compliqué ! Il ne fallait pas qu'on l'aperçoive par derrière, car il y a des prises de vues du dos de la maquette...

Un effet délicat : les tornades

Comment avez-vous réalisé l'effet de tornade dans le« réservoir à nuages » ?

Avec de l'eau bien fraîche. Nous avons d'abord essayé d'agiter l'eau avec une roue à ailettes, mais ça faisait vraiment trop de remous et le résultat n'était pas bon : nous avons fini par nous résoudre à utiliser un système de vidange rapide. Le principe de base consiste à placer au centre du réservoir un cylindre fixé au fond au système de vidange, lui-même relié à des pompes puissantes. On commence par imprimer un mouvement circulaire à l'eau. Lorsqu'elle tourne dans le cylindre central, la succion provoque un tourbillon, mais si l'extérieur tourne encore lentement, l'intérieur, au contraire, tourne très vite. Le premier tourbillon met peut-être une trentaine de seconde à se former. Le plus drôle, c'est de regarder à la surface de l'eau : avant l'apparition du remous qui annonce la formation du tourbillon, on voit deux ou trois petits tourbillons se former en surface, et il y en a un qui, subitement, prend le pas sur les autres, augmente de taille : c'est là que la tornade prend forme.

Comme on opère depuis le haut du réservoir, on ne voit pas vraiment ce que la caméra peut filmer ; il y a bien des moniteurs pour indiquer le dosage de la poussière dans le réservoir, mais à partir du moment où on commence à déverser les particules dedans, l'éclairage est tel que tout ce qu'on peut voir, c'est s'il y en a trop ou pas assez. Il ne faut pas qu'il y ait non plus, trop de fragments de maison en suspension.

La réalisation des nuages...

Comment faites-vous les nuages ?

Le principe de base repose sur la différence de densité de deux liquides non miscibles. Or il faut qu'ils soient parfaitement transparents, ces deux liquides : ce sera donc de l'eau. Et pour obtenir « deux eaux qui ne se mélangent pas », il n'y a qu'un seul moyen : refroidir celle du bas et y ajouter le plus de sel possible tandis que « l'eau du haut » sera chaude, et douce. La différence optimale est de quarante degrés. On remplit le réservoir à moitié — ou jusqu'au niveau requis par la prise de vue — avec de l'eau froide, salée, puis on injecte l'eau chaude, pure, par en haut. Il faut faire attention à ce que l'eau chaude arrive doucement, sur une feuille de polyéthylène, de sorte que la séparation entre les deux s'établisse bien. Quand on a rempli tout le réservoir, on retire délicatement la feuille de polyéthylène, et si on n'y touche pas, si on ne les remue pas, les deux eaux resteront parfaitement séparées. En fait, si on regarde par le côté du réservoir, on dirait qu'on a mis une plaque de verre en travers du bac.

C'est alors qu'on injecte le produit chimique dans l'eau fraîche. Il monte comme un champignon atomique et, lorsqu'il rencontre la « couche d'inversion », il se forme une strate entre les deux eaux, la froide et la chaude — la douce et la salée. Il ne traverse pas cette couche. Si cela arrivait, l'eau serait irrémédiablement poluée, il faudrait vider tout le bassin et recommencer.



La sinistre Foire des ténèbres, menacée par la tempête... Une séquence qui requit plusieurs mois de préparation et de tournage.

Impossible de ne vider que la partie supérieure ?

Non. Il faut tout vider complètement. On ne peut faire qu'une prise de vues à chaque fois. Nous n'avons pas encore découvert le système de vidange qui nous permettrait de siphoner toute l'eau pure sans provoquer des remous dans l'eau salée. Sitôt qu'on touche à l'eau, c'est fichu.

Et quel genre d'effets cela produit-il en fin de compte ?

Une couche de nuages agités par des remous, ou bien un nuage isolé suspendu à une hauteur constante. D'ordinaire, les nuages sont renflés en haut alors que la base est plus ou moins plane ; à moins qu'on n'ait affaire à une couche de nuages, qui est alors pratiquement plate, en strate. Voilà ce que nous recréons dans l'eau. Il se forme un nuage qui ne dépasse par une certaine altitude.

On peut le filmer tête en bas, évidemment, de façon à donner l'impression que l'on surplombe la couche de nuages comme en avion. Si on le filme à la verticale depuis le fond du réservoir, cela donne l'impression de lever la tête vers les nuages. Ces nuages peuvent se déplacer, s'éloigner de vous ou revenir. En modifiant la direction de l'injecteur, on peut leur faire adopter une perspective forcée, comme s'ils venaient d'un point très éloigné de l'horizon et traversaient tout l'écran. On peut contrôler la direction, la vitesse et dans une certaine mesure la forme du nuage.

Pouvez-vous aussi jouer sur la forme de la tornade ? L'allonger, par exemple ?

Oui, en agissant sur le système de succion, à la base. Pour l'instant, nous utilisons un embout de six pouces (15 centimètres), mais on peut aller jusqu'à 60 centimètres — à condition de disposer des tuyaux à adopter dessus ! Mais cela agirait en même temps sur les dimensions générales du tourbillon, et nous n'avons pas encore découvert le point de rupture : jusqu'où peut-on aller ? Jusqu'à quelle largeur ? J'imagine qu'à un moment donné, il ne se forme plus de tourbillon. Sans compter qu'en utilisant un embout plus large que celui que nous employons, il ne faudrait plus que trois minutes pour vider complètement le bassin, au rythme auquel nous pompons ! Ca ne laisse guère le temps de filmer — ou de commettre la moindre erreur. Une fois que le tourbillon a commencé à se former, pas question de faire une bêtise sous peine d'être obligés de tout recommencer !

Un réservoir aux multiples capacités...

Combien de temps vous faut-il pour préparer le réservoir pour une prise de vues ?

Nous avons ramené le temps de préparation à une heure depuis le moment où le réservoir est nettoyé — je ne vous avais pas dit qu'il fallait le nettoyer aussi entre chaque prise ? — jusqu'à celui où on peut lancer les caméras. Disons trois heures en tout, tout compris.

Qui a conçu le réservoir ?

Rod Sharpe, de Geo Odyssey. C'est lui qui a réalisé ceux de Marineland et de Sea World. Nous nous sommes contentés de bénéficier de son expérience !

Quelle est la pression sur les parois ?

Le réservoir fait 1,80 m de haut, autant de large et près de 2,50 m de largeur. Il contient donc plus de 8.000 litres d'eau et, une fois plein, pèse plus de 12 tonnes. La pression au fond est de plus d'une tonne au centimètre carré, et les parois sont en plexiglas de 3 centimètres d'épaisseur. Nous n'avons pas utilisé du verre, d'une part parce que nous ne l'avions pas reçu à temps pour la production, et d'autre part parce que la relative souplesse et l'élasticité du méthacrylate offrent une plus grande sécurité. Avec toute l'eau qu'il y a dedans, je n'ai pas envie de courir le risque de le voir exploser le réservoir si quelqu'un rentre dedans par accident !

Vous pouvez utiliser ce réservoir à autre chose qu'à faire des nuages, du brouillard ou des tourbillons ?

Mais parfaitement ! Pour des effets spéciaux optiques, aussi. Cela reste à expérimenter, mais nous pouvons effectuer des prises de vues sophistiquées de maquettes, de fonds sous-marins et autres. On peut utiliser le réservoir conjointement avec une peinture,


L'une des tentes de la Foire emportée dans la tourmente de la tempête : un modèle réduit !

un matte, et imprimer à l'eau des mouvements que l'on ne pourrait effectuer dans l'air : on peut faire flotter quelqu'un dedans, par exemple. On peut l'utiliser chaque fois qu'on a besoin de mouvements fluides et gracieux...

Mais comment faites-vous pour qu'on ne voie pas que la prise de vues n'est pas faite dans l'air mais dans l'eau ?

En la filtrant. C'est primordial. Nous avons mis au point un système de filtration de l'eau parmi les plus perfectionnés qui soit, avec un double filtre. Il y a, à l'extérieur, deux réservoirs de stockage de l'eau, constamment disponibles pendant le tournage ; l'eau est filtrée et chauffée de sorte que si l'on puisse en disposer immédiatement en cas de besoin. Nous disposons également d'une alimentation constante en eau fraîche.

Notre système de filtration est tellement puissant qu'on peut obtenir à partir de l'eau du robinet une eau pure et transparente comme le cristal en moins de deux heures. Cela rentre en ligne de compte pour le calcul du délai nécessaire entre deux prises de vues. Si l'eau du réservoir est accidentellement polluée, si quelque chose tombe dedans, par exemple, ou si on y place l'injecteur trop tôt pour la prise de vues, il est toujours possible de placer immédiatement dans le réservoir le filtre extérieur qui nettoiera et recyclera l'eau sur place, ce qui évite de le vider et de perdre notre provision d'eau.

N'avez-vous pas de problème avec la différence d'indice de réfraction entre l'air et l'eau ?

Nous n'aurions à en souffrir que si nous filmions à moitié dans l'air et à moitié dans l'eau, mais comme ce qui nous intéresse se trouve entièrement dans l'eau, peu importe que la lumière soit réfractée ou non, dès l'instant que c'est éclairé. Il faut ajuster la lumière extérieure pour en tenir compte, et voilà tout. Et pour s'en apercevoir le cameraman dispose, je vous le rappelle, d'une surface de 1,80 mètre sur 2,50 mètres.

Utilisez-vous une caméra spéciale pour les prises de vues dans le bassin ?

Nous employons des caméras à vitesse très élevée, de sorte que le résultat soit ralenti à la projection. Lorsqu'on injecte le nuage, il a tendance à bouillonner très rapidement, surtout au démarrage. Ce n'est pas toujours souhaitable. Pour ralentir le mouvement et lui donner un aspect plus naturel, nous filmons donc en accéléré, à des vitesses allant jusqu'à 120 images à la seconde. Tout dépend de l'effet que l'on souhaite obtenir.


Ron Tantin et ses assistants, installés au-dessus de l'important réservoir de nuages, préparent et observent la gigantesque tempête... miniaturisée.

Un tournage particulier en vitesse accélérée...

Nous en sommes encore au stade embryonnaire, mais je vois de grandes possibilités de développement de cette technique. Nous ne les avons pas encore toute exploitées. Nous nous sommes livrés à certaines expériences avec des lumières, au cours d'une prise de vues, pour voir ce que ça donnait. Pour certains plans, il est très important que la lumière vienne du fond du réservoir. C'est pour cela que nous avons fait un fond transparent ; la lumière peut venir de toutes les parois, s'il le faut.

Au début, nous avons eu un petit problème de reflets, que nous avons facilement surmonté. Je n'y avais jamais réfléchi, mais quand on met des choses dans un réservoir et qu'on les regarde par un côté, on se rend tout de suite compte qu'on aura des problèmes de reflet ! Il faut donc placer l'injecteur dans un endroit du réservoir tel qu'on ne le voie à aucun moment. C'est notre seule contrainte : il n'y a pas beaucoup d'endroits où on peut le mettre sans qu'il se voie, non seulement directement, mais aussi indirectement, par réfraction sur les surfaces réfléchissantes. Lorsqu'on éclaire le réservoir par le fond, lorsque la lumière arrive à la surface, tout se passe comme si elle se réfléchissait sur un miroir et tout ce qui se trouve dans le réservoir, même au fond, hors de portée de la caméra, se reflète sur la surface !

Comment faites-vous pour que tout ce qui se trouve sur le plateau ne se reflète pas, de même, sur les parois du réservoir ?

Nous travaillons sur un fond noir. On peut mettre ce qu'on veut au fond.

Vous nous avez expliqués comment vous pouviez obtenir un nuage qui restait une heure immobile dans le réservoir, ou bien, à votre gré, animé d'un mouvement lent, qui se déformait et se reformait comme vous vouliez. Quelle application avez-vous trouvé à cela ?

On peut être amené à filmer une action se déroulant autour ou à proximité du nuage en question ; il est donc important d'en maîtriser les mouvements, l'évolution... Par sa nature même, un nuage est volatile ; on n'a pas le temps de le refilmer si on s'est trompé. Alors que là ... on ne fait pas exactement ce qu'on veut avec la forme du nuage, mais il reste beaucoup plus longtemps en place. Pour moi, on peut l'utiliser un peu à la façon d'un matte animé.

Comment faites-vous pour obtenir des nuages différents ?

Le secret réside dans l'injection : la pression et la taille de l'embout. Nous n'avons encore qu'une expérience limitée dans ce domaine, mais nous profitons de chaque prise de vues pour parfaire notre expérience. Une fois le plan tourné, nous disposons de cinq minutes avant que le réservoir ne soit irrémédiablement pollué et nous en tirons parti. A vrai dire, ce sont des essais qui coûtent cher, parce qu'il faut beaucoup de personnel pour vider, remplir et nettoyer le réservoir.

Combien de gens faut-il pour une seule prise de vues ?

Il faut cinq personnes pour arriver à produire un tourbillon plus trois plombiers et un service de net-



toyage pour remettre le réservoir en état lorsque nous avons fini.

Quels produits chimiques utilisez-vous pour l'injection ?

De la détrempe, du nitrate d'argent, du permanganate de potassium (pour les nuages pourpres), du lait en poudre, du latex — on obtient des résultats époustouflants avec le latex liquide, qui présente l'avantage de pouvoir être teinté de la couleur que l'on veut. Chacun de ces produits donne un nuage d'une texture différente. Pour les gros nuages houleux, le mieux est d'utiliser la détrempe. On obtient l'effet le plus réaliste avec le lait en poudre. C'est parfois stupéfiant : on prend un produit sur une étagère, et ça marche ! La réponse est souvent très simple.

Quelles quantité de substance faut-il injecter ?

Cela dépend de la dimension du nuage, de la durée de la prise de vues... Pour un petit nuage, une cuillère à café suffit ; si vous ne faites pas attention, avec une cuillère à soupe de détrempe, on peut polluer tout le réservoir, qui devient alors intégralement laiteux, en moins de trente secondes ! Grâce à sa solubilité, elle se disperse presque instantanément dans l'eau. C'est l'un des avantages de la détrempe : elle donne de beaux nuages très vite.

Nous avons essayé une huile soluble, mais le résultat obtenu ne justifiait pas la pollution occasionnée : une fois vidé, le réservoir est couvert d'huile et c'est un travail démentiel que d'en nettoyer les parois. C'est un élément à prendre en considération : s'il faut une journée complète pour nettoyer le réservoir après chaque prise, le jeu n'en vaut pas la chandelle, mieux vaut employer des produits qui permettent d'obtenir le résultat voulu, rapidement, et sans problèmes. Notre record est pour l'instant de quatre prises par jour.

Vous n'avez rencontré aucun problème insolite avec le réservoir ?

La plus grosse difficulté a consisté à créer le tourbillon. Je savais que l'on ne peut pas faire tourner un liquide dans un réservoir carré — ou plutôt, qu'on peut toujours la faire tourner, mais que dès qu'on cesse de l'agiter, il perd son mouvement en moins d'un tour. Voilà pourquoi nous avons dû confectionner ces ajouts circulaires, afin de ramener la forme du bassin du rectangle à quelque chose d'aussi circulaire que possible. Pour obtenir une rotation parfaite, l'idéal aurait été un cercle parfait, mais en raison des dimensions de notre réservoir, nous ne pouvions pas y construire un véritable cercle : cela aurait pas trop réduit le champ de la caméra.

Nous nous sommes donc contentés d'un compromis : nous avons installé ces quarts de cercle dans les coins. Les premiers que j'y avais fixés étaient tellement grands que, quel que soit l'endroit où l'on mettait la caméra, on en voyait toujours un ! Il a donc fallu les réduire ; maintenant, l'eau tourne, mais elle ralentit sensiblement au bout de quatre révolutions. Nous avons tout essayé pour la faire tourner dans le bassin rectangulaire, mais nous y avons renoncé au bout de trois jours : il n'y a rien à faire.

Parlons d'autre chose : vous avez eu l'idée des lettres du titre d'une façon assez inattendue...

Ce n'est pas mon idée, en fait. Le studio cherchait un titre insolite, et nous avons essayé de faire des moules afin de réaliser des lettres en parafine, après avoir essayé de les couler en cire, mais sans grand succès. Nous avons passé en revue tous les matériaux que l'on pouvait utiliser pour cette séquence et j'ai alors eu l'idée d'exploiter justement les moules dans lesquels nous coulions ces lettres, en mettant dessus une membrane de caoutchouc et en l'aspirant.

Mais je me suis arrêté là. Je pensais qu'avec des effets de lumière, on pourrait arriver à quelque chose d'original . Et puis, un beau jour, Harrison Ellenshaw est arrivé, et c'est lui qui a suggéré de mettre de la peinture blanche dans les lettres et de la laisser couler. Manque de chance, au lieu de glisser sur le film noir, la peinture blanche adhérait scrupuleusement dessus ! C'est Isidoro Raponi qui a alors émis l'idée de prendre du lait au lieu de peinture. Nous avons donc dilué du lait avec de l'eau, versé le tout dans les lettres, et coupé l'aspiration de sorte que la membrane revienne à sa place ; le lait gicle alors par-dessus la lettre. Le tout ressemble à un dessin abstrait.

LA FOIRE DES TÉNÈBRES

Entretien avec Isidoro RAPONI

Il y a 18 ans qu'Isidoro Raponi travaille dans le domaine des maquettes et des accessoires. Il est surtout connu pour ses réussites en matière de sculptures animées. Le premier film de Raponi, qui est né en Italie en 1945, fut *La Bible* de John Huston, en 1963, pour lequel il collabora à des scènes comme la création de l'univers, le Déluge et l'Arche de Noé.

DEPUIS il a également travaillé sur *La Panthère rose*, *Barbarella*, *Juliette des esprits*, *La Grande bouffe*, *Modesty Blaise*, *Quoi de neuf, Pussycat ?*, le *Dracula* et le *Frankenstein* d'Andy Warhol, *La Dernière femme* et bien d'autres...

Au cours des 13 années qu'il a passées en Italie, Raponi a secondé des réalisatuers aussi talentueux que Blake Edwards, Vadim, Losey, Orson Welles (*Chimes at Midnight*), George Cukor (*Barbe Bleue*), et des metteurs en scène italiens comme Fellini, Comencini, Pasolini, Dario Argento (*Profondo Rosso*), Pupi Avati et Lucio Fulci, pour ne citer que ceux-là.

Raponi, arrivé aux Etats-Unis sur la demande de Carlo Rambaldi, est resté à Los Angeles où il n'a cessé de travailler depuis, et notamment sur *Rencontres du troisième type*, *Nightwing*, *Looker* — c'est lui qui a conçu l'arme secrète du film — *Le Trou noir* et enfin *La Foire des Ténèbres*.

Quand êtes-vous arrivé aux Etats-Unis ?

En 1976, pour *King Kong*. Carlo Rambaldi était déjà là depuis cinq mois, mais tout ne se passait pas au mieux pour lui. J'ignore si c'était sa faute ou non, en tout cas, rien ne marchait ! On a finit par faire appel à moi et je suis venu l'aider à résoudre le problème de l'animation de *King Kong*.

Je suis arrivé le 15 janvier, et le 26 février nous étions prêts à tourner. Après, nous avons travaillé sur *The White Buffalo*. En fait, nous avons profité des moments de liberté que nous laissait le tournage de *King Kong*, pour faire le buffle, et à la fin du film, nous étions prêts pour *The White Buffalo*.

La veille de notre départ, Spielberg est venu nous voir pour *Rencontres du troisième type*. Il nous a expliqué qu'il avait des ennuis avec ses extra-terrestres. Le film était terminé, mais il n'arrivait pas à le sortir parce que ses extra-terrestres ne lui plaisaient pas.

Nous sommes rentrés en Italie où Carlo et moi lui avons construit 90 % de ses extra-terrestres. A la fin du mois, nous sommes revenus terminer ce travail et préparer le tournage des scènes concernées. C'est à ce moment-là que l'Universal nous a fait un contrat de quelques années. Nous avons collaboré en même temps à *Nightwing* et *Alien*. Nous avons réalisé la tête qu'ils n'arrivaient pas à faire à Londres : ils nous en ont envoyé un exemplaire que nous avons mécanisé. Par la même occasion, j'ai procédé à des essais pour *Greystoke*, qui est actuellement en cours de montage à Londres.

J'ai quitté Carlo et je suis venu ici, chez Disney, pour *Le Trou noir*, qui m'a permis de rencontrer Ron Tantin. Il m'a beaucoup aidé ; à ce moment-là, je ne parlais pas anglais. J'étais sur le point de rentrer en Italie, parce que c'était très difficile, dans ces conditions, et en même temps je me demandais si je ne ferais pas mieux de faire venir ma famille ici. Ron, qui était originaire de France, connaissait la question.

Nous avons eu recours aux services d'un interprète pendant les deux premières années que j'ai passées ici. Carlo et moi ne parlions qu'italien. Ce n'est que lorsque je suis venu chez Disney que j'ai commencé à apprendre l'anglais. Tous les autres se sont mis à changer leur façon de parler pour adopter la mienne ! Ici, j'ai rencontré des gens formidables, j'ai trouvé une famille...

Quand vous a-t-on demandé de travailler sur *La Foire des ténèbres* ?

En octobre 1982. J'étais sur une série télévisée, *Small and Frye*, pour laquelle je construisais un serpent mécanique de 12 mètres de long et autres gadgets. A la mi-novembre j'avais terminé et j'attaquais les araignées et les maquettes.

Avaient-ils déjà arrêté leur choix sur les araignées lorsqu'ils sont venus vous chercher ?

Non. Pour tout vous dire, ils venaient de finir le tournage de *La Foire des ténèbres* au moment où je mettais la dernière main aux chauve-souris, jouets et cirques mécaniques pour mon film en relief pour EPCOT. J'avais alors en tête un mécanisme d'araignée — le même que celui de *The Hand*, pour lequel on m'avait demandé mon aide, mais que je n'avais pas accepté de faire. Ce mécanisme offrait une gamme étendue de possibilités d'animation de toutes sortes de créatures différentes. Le principe pouvait s'appliquer à n'importe quoi, il n'y avait qu'à l'adapter en fonction de la taille de l'objet à animer.

Un jour, j'ai donc monté le mécanisme qui fonctionnait à la perfection et je l'ai adapté à une petite araignée de démonstration. Tout le monde a trouvé cela génial. Je ne savais pas encore qu'ils cherchaient quelque chose comme ça pour *La Foire des ténèbres*. C'est au bout d'un an seulement qu'ils sont venus me dire qu'il leur fallait une araignée. J'ai montré mon mécanisme au producteur, qui l'a aussitôt adopté, et voilà comment je l'ai construit pour eux.

Combien d'araignée mécaniques avez-vous construites en tout ?

Six, avec deux mécanismes différents. J'en ai réalisé 250 en tout, mais il n'y en avait que 6 qui étaient animées. Les autres ne bougeaient pas. Pour les araignées mécaniques, j'ai été obligé de tout faire moi-même : les jointures des pattes, le mouvement... C'est un très petit mécanisme, mais en huit jours, tout était terminé.

Vous avez dû étudier les araignées pour voir comment elles se déplaçaient ?

Oui. Ils m'ont montré comment faisaient les vrais araignées. Ils m'en avaient apporté une énorme, et m'ont demandé de leur en faire d'autres de la même taille. Je l'ai regardée deux ou trois fois, et c'est comme ça que je leur ai fait les miennes.

Comment vous y êtes-vous pris ?

Avant de faire quoi que ce soit, il faut toujours se demander à quoi cela servira, comment on l'utilisera. Les bestioles devaient marcher ? Alors, quels sont les matériaux flexibles ? On pense toujours au caoutchouc, mais il y en a différentes sortes, et il fallait en trouver une qui se laisse peindre et coller sans tomber en charpie. Ensuite, il fallait trouver la bonne couleur, que ça ait l'air authentique sur l'écran. Nous avons essayé différents matériaux, mais c'est le



velour qui se rapprochait le plus du duvet luisant des véritables araignées. Nous les avons garnies de fourrure jaune-orangé pour obtenir le même effet que les vraies bestioles.

Vous occupez-vous de tout, lorsqu'on vous parle d'un personnage donné, de la conception à la réalisation ?

Cela dépend. Si on me le demande, je peux concevoir le personnage. Mais il ne faut pas ôter le pain de la bouche de ceux qui travaillent au service artistique, car pour eux il est important de faire ce travail, pour lequel ils sont payés. Evidemment, c'est toujours le même problème : ils risquent de le concevoir de telle sorte qu'il sera impossible de le mécaniser ; il faut prévoir de la place pour y loger un mécanisme...

Quelle différence y a-t-il pour vous entre le fait de travailler ici et en Europe ?

Je trouve qu'ici on nous demande toujours des tas de choses très sophistiquées et pas toujours vraiment nécessaires. La caméra ne voit pas tout. Je pense que c'est ce qu'il y a de plus surprenant : ils ne comprennent pas vraiment ce que c'est qu'un film. Un film, c'est une œuvre d'art. Or ce n'est pas comme cela qu'ils voient les choses ici. Et puis le fait qu'ils aient des syndicats les emprisonne en quelque sorte. Même si j'étais capable de faire certaines choses, je ne pourrais peut-être pas utiliser certains matériaux à cause des syndicats. Voilà en quoi ce n'est pas un travail artistique : pour moi, l'art implique la liberté.

En tout cas, c'est un avantage dont je dispose. Depuis que j'ai ma carte verte (Note : Le statut de résident étranger permanent.), j'ai le droit de faire tout ce que je veux. Le syndicat a dit que je pouvais enseigner ma façon de travailler aux gens d'ici. En général, ici, chez Disney, on donne davantage de liberté aux artistes. Normalement, quand on entreprend quelque chose, on est amené à utiliser le plâtre, les moules, les mécanismes, et ainsi de suite ; et chaque chose relève d'un département distinct. Si ces départements ne s'entendent pas, on n'arrive à rien. Personne ne veut savoir ce que font les autres, par jalousie, peut-être. Mais dès lors lorsque Ron Tantin prit les choses en main, nous avons commencé à sentir qu'une certaine unité se dégageait dans l'équipe, et que nous pouvions organiser les choses à notre façon.

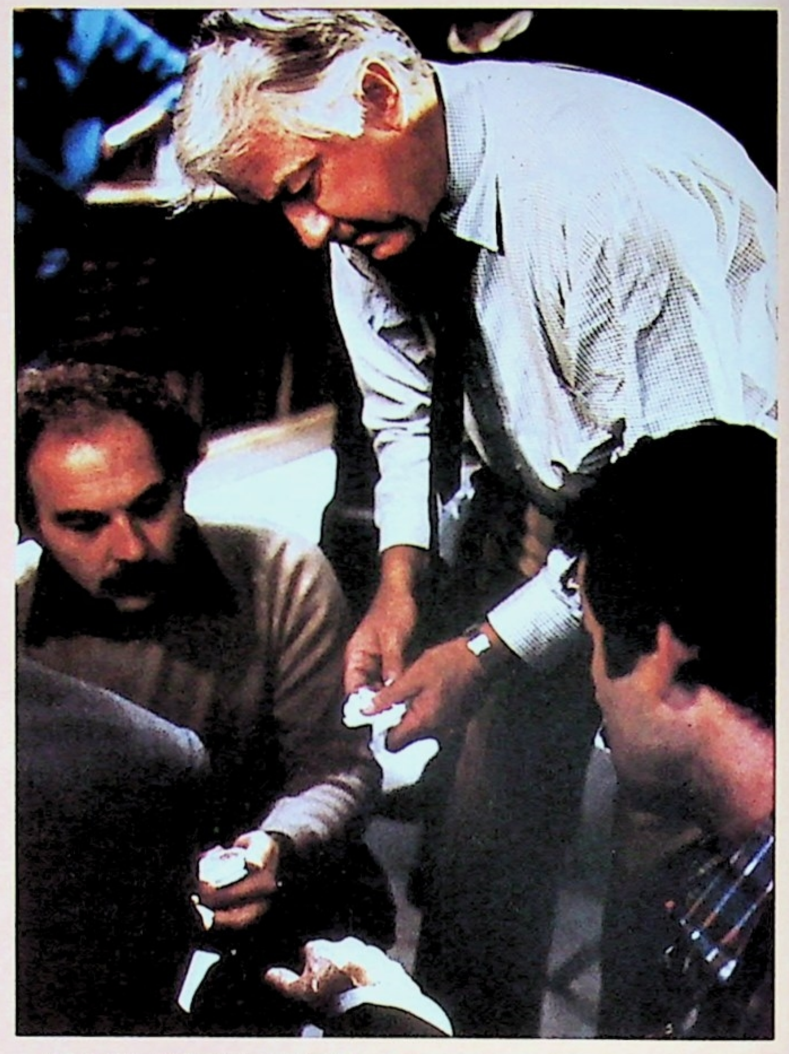
Maquillage

BOB Schiffer, le créateur des maquillages de *La Foire des ténèbres,* se fit lui aussi l'écho de certains problèmes de communication, et notamment avec le metteur en scène du film, Jack Clayton. C'est ainsi, par exemple, qu'ayant conçu plus d'une douzaine de projets pour le vrai visage de la Sorcière Poussière , il eut beaucoup de mal à obtenir l'accord de Clayton sur l'un des modèles.

Bon nombre de ses créations, d'abord rejetées, furent ensuite reprises, souvent sous une forme différente de celle qu'il avait lui-même prévue. Il nous a raconté comment il avait imaginé un certain nombre de têtes montrant Jason Robards au cours de son processus de vieillissement, pour la scène du labyrinthe des miroirs. Ses projets ne furent pas retenus, mais il les retrouva au service d'une animation tendant plus ou moins à transmettre la même impression générale.

La mort de Mr. Dark est une autre de ses idées dont il était fier, à juste titre. L'artiste s'était d'abord intéressé au maquillage de Jonathan Pryce en personne, puis aux quatre têtes mécanisées sculptées par Stan Winston (*Dead and Buried, Heart-beeps* et *The Entity*).

Schiffer avait aussi mis au point la scène au cours de laquelle on voit Mr. Dark écraser littéralement la main de Mr. Halloway. Il faisait appel, pour cette séquence, à un bras artificiel et à un faux os moulé dans une résine utilisée en dentisterie et qui transperçait une surface de fausse peau préalablement percée. Selon Schiffer, la scène ayant fait sursauter le public lors du test screening fut légèrement édulcorée dans la version définitive du film — à son grand regret !





Bob Schiffer (ci-dessus) se prépare à appliquer son maquillage sur la main (brisée) de Jason Robards (ci-contre).

Entretien avec Robert SCHIFFER

Robert Schiffer, qui est l'un des artistes du maquillage les plus respectés de Hollywood, exerce cette profession depuis 46 ans. En fait, dans les années quarante, c'était l'un des plus grand maquilleur indépendants, et des vedettes comme Lana Turner, Marlene Dietrich, Burt Lancaster et Rita Hayworth firent souvent personnellement appel à lui.

SA carrière est impressionnante en vérité ; elle va de *The Birdman of Alcatraz* (dans lequel il fit vieillir Burt Lancaster) au *Magicien d'Oz*, en passant, entre autres, par La *Dame de Shangaï, Young Savages, Le Portrait de Dorian Gray* (1945), *Une Nuit à l'Opéra, Freud,* et *Le Procès de Nuremberg.* C'est à lui que l'on attribue en général la paternité de ce que l'on a appelé « le look des années 40 » : sourcils épilés et lèvres écarlates.

Schiffer est entré chez Disney il y a une quinzaine d'années, en 1968, sans trop d'illusions. « Lorsque j'ai accepté ce poste », déclare-t-il volontiers, « je me suis dit qu'il coulait trop d'eau de rose dans la maison pour que j'y reste longtemps ! ». Depuis lors, il a apporté sa contribution à *The Computer Wore Tennis Shoes, The Shaggy D.A., Pete's Dragon* et *Bednocks and Broomsticks.*

En quoi consistent les maquillages spéciaux du film ?

Eh bien, vous avez par exemple les métamorphoses de Pamela Grier, avec ses maquillages or et argent, les mains et le visage de Jason Robards — surtout dans les séquences coupées ! Et puis j'ai dû sculpter et maquiller les têtes de Jason Robards animées par Lee Dyer. Il utilise les têtes que j'ai réalisées, mais si l'on m'avait écouté au moment du tournage , il aurait été inutile d'animer des reproductions de la tête de Jason Robards : on aurait pu suivre la transformation sur son vrai visage !

LA FOIRE DES TÉNÈBRES

J'ai encore réalisé une main pour la scène du labyrinthe des miroirs, au moment où Halloway passe la main au travers de la glace pour récupérer son fils. Ils n'ont pas voulu faire appel à un cascadeur, de peur qu'il ne se blesse sérieusement la main ; j'ai donc moulé en fibre de verre une main qui vient se fixer au bout du bras de Jason Robards. La première fois qu'il a frappé le miroir, il ne s'est pas brisé ; il a donc fallu frapper la glace par derrière pour qu'elle cède.

La création de la Sorcière Poussière

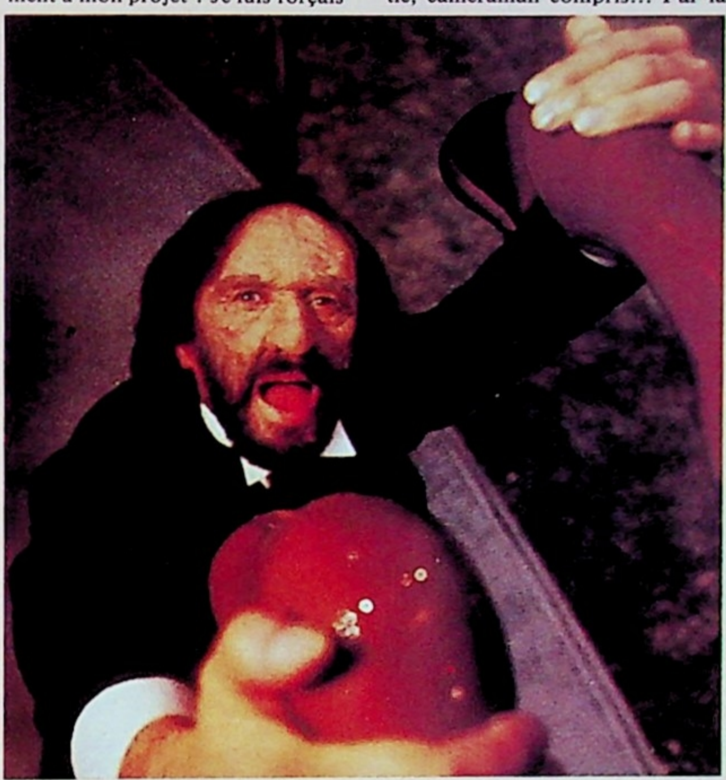
Quand êtes-vous arrivé dans la production ?

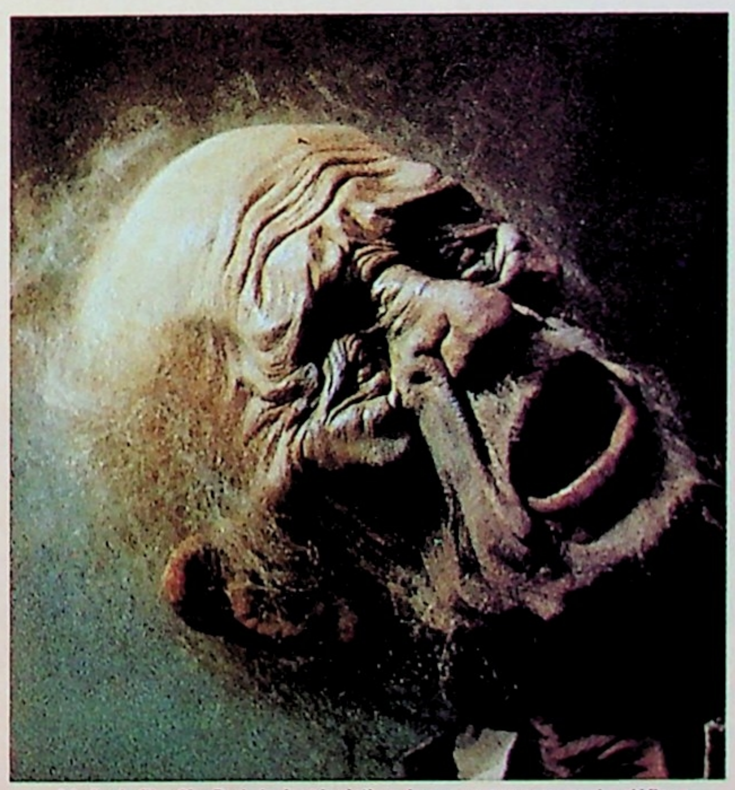
Dès le début. Pour commencer, après avoir lu le scénario, je me suis mis à faire des dessins et des représentations des personnages. Dans mon esprit, j'avais échafaudé toutes sortes de projets ébouriffants pour la Sorcière Poussière, la dégradation de l'aspect physique de Mr. Dark et le vieillissement accéléré de Jason Robards. J'ai réalisé des milliers de dessins, de croquis et tout ce qui s'ensuit, que j'ai montrés au metteur en scène. Tout ça s'est réduit à un ou deux projets précis, en tout et pour tout, et ce n'était plus guère mes idées originales.

Nous avons d'abord parlé de la Sorcière Poussière. Je lui ai soumis toutes les idées possibles et imaginables. Nous avons envisagé toutes les possibilités. Au début, il voulait qu'elle ait le visage comme une noix. Je me suis exécuté, je lui ai sculpté un visage dans une noix. Et puis nous sommes revenus en arrière pendant un bon moment... Je crois que nous avons fini par trouver la Sorcière Poussière idéale, après bon nombre d'hésitations et de tergiversations : ils se sont enfin décidés à prendre mes dessins — ceux que je préférais — et à les animer. C'est exactement comme ça que je voyais la Sorcière Poussière. Sans expression aucune. Je lui avais inventé des yeux noirs immenses, à l'aide de lentilles de contact qui lui dissimulaient entièrement le blanc des yeux.

Ensuite, nous nous sommes penchés sur la désintégration de Mr. Dark. Là encore, j'étais très excité à cette perspective. Nous sommes arrivés à un résultat mettant en œuvre un certain nombre de prothèses. Après la dernière prise de vue de Jonathan Pryce muni de toutes ses prothèses, nous devions en réaliser un moulage, de sorte que le public ne remarque pas qu'à partir d'un certain moment ce n'était plus lui mais une marionnette. La transition est parfaite. Dès ce moment, nous avons travaillé sur les têtes de marionnette préalablement sculptées.

Pour la désintégration de Dark, j'ai réalisé toute une série de *storyboards* que j'ai montrés au réalisateur — en priant pour qu'il les accepte, car j'avais déjà moulé et maquillé mes têtes conformément à mon projet ! Je luis forçais en quelque sorte la main... Mais j'avais demandé une semaine pour tourner la scène, ce qui est presque le délai minimum pour faire faire les choses. Malheureusement, ainsi que cela se produit parfois, lorsque je suis arrivé, le tournage était terminé et toute l'équipe, partie, caméraman compris... Par la suite, ils ont décidé de refaire la séquence de la désintégration, mais pour la tourner nous ne disposions plus que de quelques jours. C'était la partie la plus importante du film, pour moi, et ils ne me donnaient que trois jours pour en venir à bout !





A la fin du film, Mr. Dark devient la victime de son propre caroussel maléfique vieillissant à toute allure pour finir sous forme de squelette ! Bob Schiffer supervisa chacune des étapes de cette spectaculaire transformation, appliquant tout d'abord un maquillage sur le visage de l'acteur, puis remplaçant la tête de celui-ci par une série de 4 têtes mécaniques, poupées articulées dont la bouche et les yeux pouvaient être animés séparément (ci-dessus : le début de la transformation et la 3e tête mécanique).

Tout le monde se montra très excité dès que les choses se mirent en route. Au départ, je crois que le metteur en scène n'était pas persuadé que le public accepterait pour humaine la tête de marionnette ; pour moi, c'est seulement en la voyant sur le plateau qu'il s'est mis à y croire. Elle fonctionne donc bien, mais à mon avis, cela aurait pu être encore mieux.

Je voulais prendre le crâne et le recouvrir d'un enduit qui se craquelle en séchant, mais ça n'a pas été possible ; j'aurais voulu faire un mélange avec de l'argile et placer une résistance chauffante à l'intérieur puis le filmer au ralenti, de sorte que l'on voie la peau commencer à se dessécher, à se craqueler et à tomber par plaques pour révéler le crâne, mais ils ne voulurent pas en entendre parler.

Vos idées furent-elles incorporées dès le début de la production, ou bien firent-elles l'objet de modifications à partir du moment où il fut décider d'intégrer des effets spéciaux au film ?

Il y a eu différentes versions, contradictoires, d'un bout à l'autre du tournage. Vous savez que pour faire un film comme celui-ci, il faut trois ou quatre mois de préparation. Après les dessins et les paperasses, il faut encore modeler les têtes et les visages, ce qui représente un énorme travail. Et puis il faut réaliser les moules, les modifier, en changer... J'ai été beaucoup aidé pour tout cela par l'un de mes anciens élèves, Stanley Winston. La préparation des moulages prend donc trois ou quatre mois, après lesquels il est trop tard pour changer quoi que ce soit. Je n'ai rencontré aucune difficulté sur ce point : personne ne m'a demandé de changer l'œil ou ce genre de détail à deux jours du tournage.

La réussite des effets spéciaux de maquillage

Pour moi, de ce point de vue, les choses se sont très bien passées. On m'a fait beaucoup de compliments sur le film en général et sur la métamorphose de Mr. Dark en particulier.

Mais il y a eu d'autres modifications intéressantes de conception : Pam Grier, par exemple, avec ses tons argents et dorés qui évoluent tout au long du film... Je trouve qu'une fois magnifiés par l'animation, ils font beaucoup d'effet.

Il arrive que l'on gagne sur cer-

tains points, mais que l'on soit obligé de céder sur d'autres. On ne voit jamais les problèmes que de sa fenêtre : on attache un très grande importance au fait que les choses marchent comme on veut et pas autrement, et si ça ne se passe pas comme prévu, on n'est pas content... Eh bien, j'ai été très mécontent pendant les deux-tiers du film, mais je pense que, globalement, je suis bien content de l'avoir fait quand même. Et je suis sûr que c'est le cas de tout le monde, dans tous les départements, réalisateurs compris. Je crois en fin de compte que c'est l'un des films les plus satisfaisants sur lesquels il m'ait été donné de travailler.

Le délicat maquillage de Jonathan Pryce

Le plus gros problèmes du maquillage, c'est que personne ne sort jamais de la projection en disant : « Dis-donc, tu as vu ce maquillage génial ! ». Si cela arrivait, cela voudrait dire que l'on a loupé son coup ! Il ne faut pas que le spectateur ait à aucun moment conscience de la présence du maquillage, ce qui est normalement le cas dans un film bien fait. Mais personne n'imaginera jamais la somme de temps et de travail que cela représente — la scène de la transition, surtout...

Combien de temps vous fallait-il pour maquiller Jonathan Pryce, à chaque fois ?

Près de trois heures en tout. Ce n'était pas facile. D'abord il était en Angleterre au moment du *casting*. Les croquis, tout ce que j'ai fait de lui, l'a été à partir d'une photo que m'avait remise Jack Clayton. Seulement c'était un visage jeune, glabre... et tout ce que j'avais imaginé pour lui l'avait été sur un visage rasé. J'ai envoyé l'un de mes amis qui travaille en Angleterre, Stuart Freeborn, prendre un moulage de son visage afin de pouvoir commencer les marques. Et lorsqu'il est arrivé, il portait une barbe ; ce que personne ne m'avait dit...

Il me fallait donc prendre cette barbe et essayer de trouver le menton et les joues dessous pour faire vieillir les traits. Il ne devait en effet arriver que quelques semaines avant le début du tournage. J'ai donc dû faire tout ce travail en devinant où pouvaient, bien se trouver son menton et ses joues sous tous ces poils ! Jack nous avait prévenu qu'en arrivant, il serait rasé ; et bien, il est arrivé, mais avec sa barbe, parce que, entre temps, Jack lui avait dit qu'il pouvait la garder. Et nous avions fait tout ce travail sans la barbe !

Il fallait donc tout recommencer : les prothèses et tous les accessoires, de sorte qu'ils puissent aller avec sa barbe. C'est que Pryce refusait de se raser ! Je me suis bagarré avec lui, lui expliquant qu'on n'arriverait jamais à lui coller une fausse barbe grise, maigrichonne, sur le menton, avec son épaisse barbe noire, mais il n'a rien voulu savoir !

Avec Pam Grier, en revanche, tout s'est magnifiquement passé. Elle s'est admirablement comportée sous tous les différents maquillages qu'on a pu lui faire porter. Nous avons passé énormément de temps sur les prothèses destinées à vieillir Jason. Et puis il a été décidé qu'il ne vieillissait plus ! Autant de temps passé à travailler en pure perte ; et voilà qu'ils réutilisent mes têtes pour animer son reflet vieillissant.... Il faut croire que ça n'a finalement pas été inutile !

C'est vous aussi qui vous êtes occupé du jeune Mr. Cooger ?

Bien sûr ! C'était encore autre chose. J'ai commencé par lui raser la tête ; le petit garçon que finit par devenir Cooger et qui ne faisait pas un mètre de haut, avait les cheveux roux. C'est moi qui leur avait demandé de me trouver un petit rouquin, en fait ; la seule façon de « reconnaître » la métamorphose, au départ, c'était avec les cheveux. Il est difficile de faire rajeunir un vieil homme ! Les cheveux roux devaient me faciliter grandement la tâche.

Au début, nous avions donc un vieux Cooger chauve, un Cooger chauve et vieilli, dirais-je même, et au fur et à mesure qu'il rajeunissait, nous lui mettions des perruques de plus en plus chevelues. Il en a fallu trois en tout. Et puis nous l'avons maquillé en conséquence.

Nous avions aussi un jeune coursier nommé Scott, dont les cheveux étaient exactement de la couleur voulue. Nous avons réalisé un moulage de son visage, sur lequel nous avons rajouté les dernières caractéristiques du dernier visage de Mr. Cooger rajeunissant. Après quoi nous avons appliqué ces caractéristiques sur le visage de Mr. Scott, ce qui nous ramenait jusqu'à l'âge de dix-sept ou dix-huit ans lorsque nous les retirions.

J'ai ensuite fait faire des prises de vues des mains de Scott — des mains de dix-sept, dix-huit ans — puis de mains plus jeunes : d'un enfant de dix-onze ans, et ainsi de suite, jusqu'aux mains d'un tout petit garçon. Je leur ai bien dit de ne pas hésiter à en rajouter sur les mains, parce que cela nous permettait d'esquiver la transposition faciale de dix-huit à six ans, la plus difficile à réaliser.

Les mains broyées de Jason

Quels autres problèmes avez-vous rencontrés ?

J'avais fait faire à New York des moulages des mains de Jason Robards, mais quand elles sont arrivés, les doigts étaient tous cassés...

Dans la séquence de la bibliothèque, il y a ce plan de la main de Jason, broyée par la poigne de Dark. On entend un craquement sinistre, le sang se met à couler et un os passe au travers de la peau. Apparemment, le public a réagi lors du test-screening ! Très bien, direz-vous, c'est exactement ce qu'on veut ! Au moins, ils ne s'ennuient pas. Eh bien, apparemment, ils ont raccourci la scène ! C'est vraiment dommage, parce que ça nous avait demandé énormément de travail. Nous avions fait faire un moulage complet de la main de Jason, conçu tout un dispositif mécanique qui venait lui prendre le bras, et injecté un stabilisant dans un os de poulet brisé. Après quoi nous avions placé cet os de poulet à l'intérieur d'une main dont le dessus était garni d'une peau prête à craquer. Il suffisait d'appuyer dessus pour que l'os passe au travers. C'était assez impressionnant !



Bob Schiffer étudie l'une des poupées représentant le visage décomposé de Mr. Dark.

Conclusion

En dépit de tous les efforts de Disney, *La Foire des ténèbres* ne devait pas obtenir le succès commercial escompté.

Le film fut en général bien accueilli par la critique comme par les amateurs de science-fiction. Ray Bradbury se déclara publiquement très satisfait par le film ; et pourtant rien de tout cela ne devait suffire à attirer le grand public dont la présence est indispensable pour générer un méga-succès à l'échelle des Etats-Unis.

Le destin de *La Foire des ténèbres* n'est pas éloigné, dans une certaine mesure, de celui de *Blade Runner* — autre adaptation d'un roman de science-fiction sorti il y a un an et demi de cela. Les deux films ont voyagé d'un studio à un autre avant que l'on veuille bien d'eux ; les deux auteurs — Dick et Bradbury — ne sont pas restés silencieux : tout au contraire, ils ont hautement clamé leur approbation devant le sort réservé à leur œuvre. Les deux films firent l'objet de graves conflits opposant leurs réalisateurs au Studio ; des versions différentes — de la fin, en particulier — en furent tournées ; s'ils sont visuellement efficaces, ils n'en sont pas moins controversés — on aime ou on déteste, mais on ne peut pas rester indifférent ; et pour finir, ils furent bien accueillis par la critique, et plutôt tièdement par le public.

De là à en déduire que l'ère de l'adaptation des romans de science-fiction à l'écran n'est pas encore venue... d'un point de vue commercial, tout au moins. Personne ne viendra contester que *Blade Runner* et *La Foire des ténèbres* sont de beaux films, riches et puissants.. Et pourtant, ils n'ont pas réussi à combler les espérances de ceux qui les ont financés.

Certes, *Star Wars* et *Star Trek* sont de bien jolies séries ; mais leur succès réitéré, assorti de l'échec relatif de *Blade Runner* et de *La Foire des ténèbres* veut-il prouver que pour avoir du succès , la science-fiction au cinéma est condamnée à demeurer à son niveau infantile ?

C'est l'avenir qui le dira...

(Trad. : Dominique Haas)

Remerciements : les auteurs tiennent a remercier ici toutes les personnes interviewées dans ce second dossier dossier, ainsi que, tout particulièrement, Mr. Howard Green et Ms. Arlene Ludwig des Studios *Walt Disney* pour l'aide inappreciable qu'ils leurs ont apportée.

VIDEO JEUX

A partir de ce mois-ci, Daniel Scotto vous présente les dernières nouveautés en matière de jeux-vidéos fantastiques.

LA REVOLUTION INFORMATIQUE

Lansay, spécialiste du mini jeu électronique, distribuera dès le mois de juillet un nouvel ordinateur familial, conçu en Grande-Bretagne : l'Elan Enterprise.

Disponible en deux versions, le « 64 » (64 K de mémoire) et le « 128 » (128 K de mémoire !) (1), l'Elan devrait connaître un franc succès tant ses caractéristiques techniques et ses capacités semblent importantes. Déjà le modèle « 64 » paraît supérieur à l'Apple IIe, et le « 128 » annonce une nouvelle ère informatique. Ajoutons des possibilités graphiques et sonores exceptionnelles, autorisant d'époustouflants jeux vidéo : 256 couleurs, une résolution de 672 × 512 points, 8 octaves musicales, 4 voies stéréo !

A suivre...

L'EXTENSION MICRO POUR LA CONSOLE CBS : ADAM

Le nouvel ordinateur Adam s'adapte sur la console de jeux CBS. Doté d'une mémoire de 80 K (avec la console), Adam se compose d'une unité centrale, d'un lecteur de cassettes digitales, d'un clavier, d'une imprimante à marguerite. Outre différents logiciels de gestion, l'Adam propose des « Super-jeux », le premier de la série se nommant **« Buck Rogers Planet of Zoom »**. Suivront **« SuperDonkey Kong »**, **« Super Zaxxon »**...

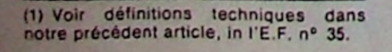
Disponible fin juin.

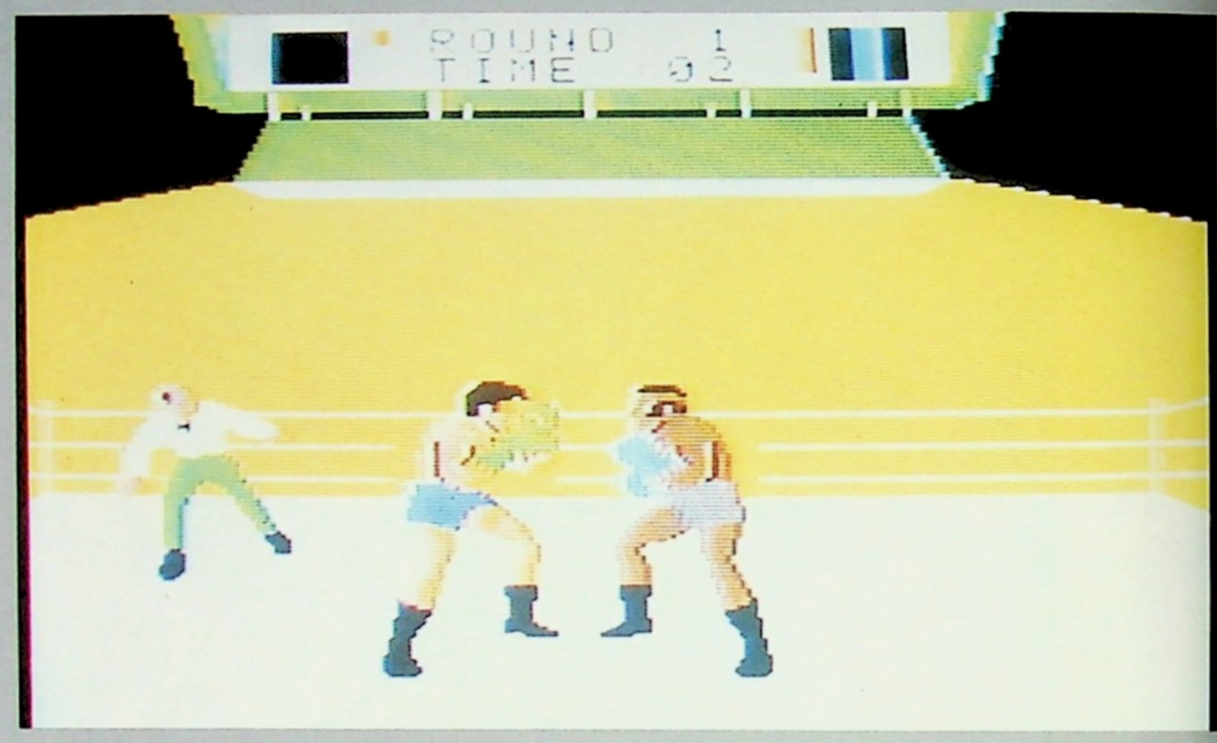
VECTREX : LES NOUVEAUX JEUX

Deuxième génération de cassettes pour la console Vectrex, où apparaissent, en plus de l'évolution de la complexité du jeu, des graphismes animés, des changements de décors, et toujours, la troisième dimension.

Web Warp

Vous êtes le « Dieu-Faucon » évoluant dans la Toile (autrement dit, la Guerre de Toile !), et votre mission consiste à capturer le plus de Créatures Fantasques (au nombre de 20) qui arrivent vers vous à 240 km/heure, éviter les Bourdons qui vous traquent, déposer vos prisonniers dans une Salle des Trophées d'accès difficile, et repartir à la chasse, en essayant de déjouer les assauts du Dragon Cosmique ! Le décor bouge perpétuellement, conférant au jeu l'aspect futuriste désiré. Difficile, ce jeu met à l'épreuve les meilleurs réflexes !


(1) Voir définitions techniques dans notre précédent article, in l'E.F. n° 35.



En attendant « Rocky 4 », le combat du siècle : Stallone en vidéo ! (cassettes CBS Coleco, nouveauté 84).

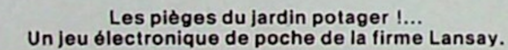
Fortress of Narzod

Sous une apparence graphique plus sage que **Web Warp**, **Fortress of Narzod** n'en recèle pas moins de difficultés. Tentez de pénétrer dans la terrible forteresse ! Des sbires infâmes, vous assaillent de toutes parts, et faite attention, vos projectiles rebondissent sur les parois du couloirs menant à la forteresse, risquant de vous détruire. Après avoir franchi les Trois Portes, affrontez en vain le Lanceur Magique. Il vous détruira avant que vous n'ayez bougé. Terrifiant !

— et aussi :

Pole Position : le célèbre jeu d'Arcade adapté par MB pour Vectrex.

Star Castle : un impossible rêve ! Atteindre le Château des Etoiles...


Les pièges du jardin potager !...
Un jeu électronique de poche de la firme Lansay.



CBS COLECO : LES PLUS BEAUX JEUX !

Nouvelles cassettes pour la console Coleco-CBS, aux graphismes sophistiqués, à l'animation réussie.
Des modules additionnels, **Super Roller** et **Super Controllers** apportent plus de variétés dans les jeux, et plus de rapidité d'action.

Donkey Kong Junior

Renversement de situation ! Le désormais célèbre Mario détient Donkey Kong prisonnier et empêche son fils, Donkey Kong Junior, de le libérer. Celui-ci devra traverser une jungle hostile peuplée d'effrayantes créatures ! 4 niveaux de difficulté.

Rocky

Stallone en vidéo ? C'est fait ! Le combat du siècle à la portée de tous !
5 niveaux de difficulté.

Mr Do

Jeu de labyrinthe à travers un verger en folie. Vous récoltez

vos cerises dans votre jardin, alors que des voyoux vous poursuivent. Tuez les à coups de pommes sur la tête ! Viennent ensuite des monstres carnassiers, le tout sur dix tableaux et 4 niveaux de difficulté.

Slither

Nous voici dans un désert en pleine préhistoire. Le but du jeu : détuire le plus grand nombre de dinosaures, l'éternelle lutte pour survivre !

LE DEFI LANSAY

La firme Lansay, désormais leader français du jeu électronique de poche, poursuit sa politique de renouvellement incessant de son « matériel ». Déjà, trois jeux surprenants seront disponibles sur le marché très bientôt.

Western Bar recrée l'ambiance d'un saloon, avec bagarres, bouteilles cassées, et méchants de service. L'accompagnement musical surprend dès la mise en service du jeu par son abondance et son extrême diversité.

Oct-Reversi, mini jeu de Reversi très particulier, possède l'avantage d'un affichage des pions sur l'écran à cristaux liquides par simple pression sur celui-ci. Le joueur doit aligner, dans cette moderne version d'un classique jeu de réflexion, huit pions avant son adversaire.

L'oct-Reversi se joue seul contre l'ordinateur ou à deux, et possède cinq niveaux de difficulté, un réglage de contraste, un coupe son, et aidera de ses conseils le joueur néophyte.

Jungler, au design rappelant les jeux d'Arcade (d'où le nom de Mini Arcade) propose un jeu où une chenille se déplace dans un potager truffé de pièges et de chenilles ennemies.

FLASH

— Chez RCV, une nouvelle série de cassettes compatibles avec Atari 2600 et Coleco CBS : les **Double Ender.** Chaque cartouche offre deux jeux, un en haut, un en bas. Dès à présent, trois doubles jeux disponibles : « Ghost Manor/Spike'sPeak », « Artillery Duel/Super Kung-Fu », « Sir Lancelot-Robin Hood ».

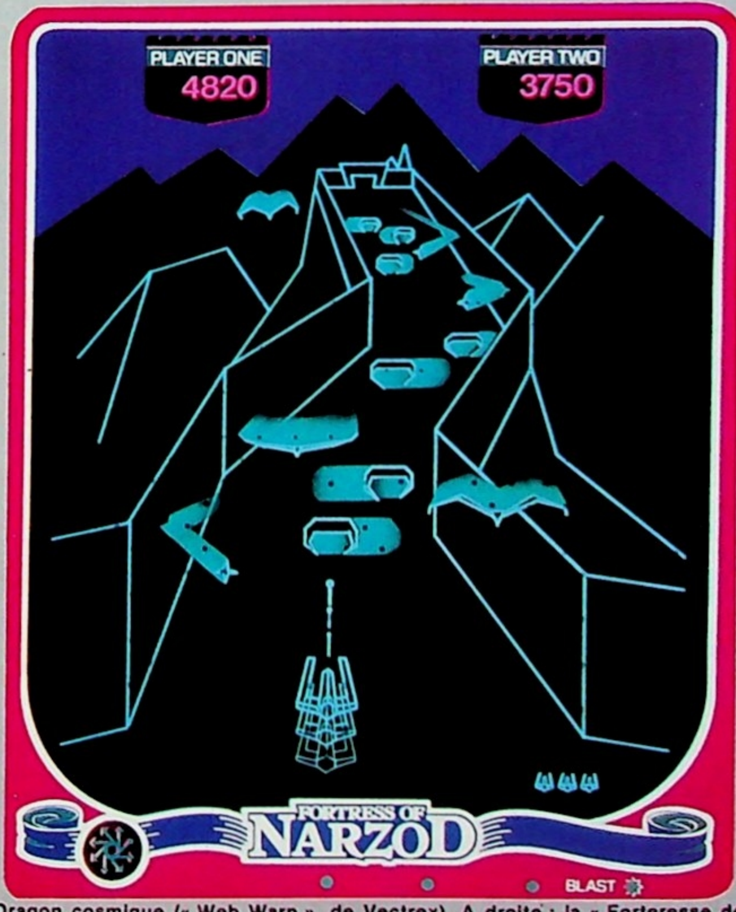
— Des lunettes 3D pour la console Vectrex, reliées à celle-ci par la seconde prise Joystick (le Joystick étant la manette de contrôle), autoriseront la vision en relief, la 3e Dimension, et la couleur.

Visualisation linéaire, en trois dimensions, avec effets de profondeur : une deuxième génération de jeux Vextrex, encore plus sophistiquée (ci-dessus : le « Pole Position »).

Ces lunettes motorisées et électroniques seront distribuées fin 84 avec de nouveaux jeux.

— Mini-révolution chez JI 21 ; un nouvel accessoire, le « Reprogame » permettra de dupliquer les jeux vidéos et de les reproduire sur une cartouche vierge, le tout en 4 secondes ! Compatibles avec toutes les consoles.





A gauche : la Toile, où surgissent les plus fantastiques créatures, dont le Dragon cosmique (« Web Warp », de Vectrex). A droite : la « Forteresse de Narzod », infranchissable et dangereuse, où vous devrez affronter le redoutable Lanceur Magique ! (Jeux Vextrex).

BORIS KARLOFF

Voici déjà quinze ans disparaissait la légende vivante du cinéma fantastique. Mais Boris Karloff demeure légendaire dans la mort comme il l'aura été de son vivant. Le monde n'a pas oublié la créature de Frankenstein, et nous, la légion de ses fans, n'avons pas oublié Im-ho-tep et Ardath Bey *(La Momie)*, non plus que Morgan le Muet *(The Old Dark House)*, l'inquiétant Dr. Fu Manchu, *The Ghoul*, Hjalmar Poelzig *(Le Chat noir)*, Edmund Bateman *(Le Corbeau)*, Janos Rukh *(The Invisible Ray)*, John Grey *(The Body Snatchers)*, Byron Orlock *(Targets)*, ou... Le panthéon de ses créations inoubliables n'a pas de fin !

Il osa s'attaquer à des forces qui n'étaient pas à la mesure de l'Homme... Fit irruption dans le domaine des choses divines Etrangla ses victimes, les déchiqueta, les réduisit en morceaux, et pourtant, ils furent des millions de personnes à pleurer sa mort !

Plusieurs jours après sa disparition, mon téléphone versait toujours des pleurs chaque fois que je décrochais, et l'un de ses jeunes admirateurs, trop jeune encore pour avoir jamais été confronté à la mort d'un proche, me fit part de son chagrin : « Quand un ami à l'école m'a appris que Boris Karloff venait de mourir, j'ai alors fait demi-tour et je suis rentré chez moi... Je n'avais jamais rien vécu de plus affreux que cette disparition. Je n'ai pu dormir, cette nuit-là ; je l'ai passée à me projeter mentalement les images de ses films sur le mur en face de mon lit. » Un prince (Sirki) avait emporté notre Roi vers le domaine de la Mort...

J'ai eu le privilège, au cours de mon existence, de me trouver en présence de Boris Karloff une dizaine de fois. Voici les trois rencontres les plus mémorables...

Pendant une heure, chaque mot qu'il a prononcés furent les miens : c'est en effet moi qui ai écrit le texte de *An Evening With Boris Karloff and His Friends* (« Une soirée avec Boris Karloff et ses amis », disque édité par Decca, aveec Bela Lugosi, Elsa Lanchester, Ernest Thesiger et leurs complices.) J'étais dans le studio quand il enregistra le disque. Boris Karloff était magnifique. Il lisait quelques lignes en suivant avec le doigt, donnait le signal du départ et, de cette voix unique, tout à la fois lourde et suave qui nous enchantait tant, il récitait sans erreur un fragment de son texte. Jusqu'au moment où il tomba sur un mot qui ne lui était pas familier et sur lequel il s'arrêta un instant : *lycanthrope*. Tous les projecteurs étaient soudain braqués sur moi : il fallait lui en indiquer la prononciation correcte, et je m'aperçus tout à coup que, si Boris Karloff avait été le monstre de Mary Shelley, une momie vivante, une ghoule et le Dr. Jekyll et Mr. Hyde, il n'avait en revanche jamais incarné le moindre homme-loup au *loup-garou* ! Je lui signalai donc la prononciation classique de ce terme exotique d'origine grecque (ce qui, en anglais, donne quelque chose comme « laïkan-fro-oupe ») et me rencoignai dans mon fauteuil pour jouir tout à mon aise du plaisir voluptueux d'écouter le Maître immortaliser ma prose. C'est alors que, peu après, et à ma profonde horreur, je l'entendis écorcher le patronume d'Ernest Thesiger ! De même que bien des gens confondent Burt Lancaster et Elsa Lanchester, il se trouve des individus pour prononcer Thesinger le vrai nom du Dr. Septimus Pretorius (qui s'est fait une — mauvaise — réputation dans *La Fiancée de Frankenstein*). Je me recroquevillai sur place en entendant Boris Karloff enregistrer « Thesinger ». Mon premier mouvement aurait été de me lever et d'ouvrir toute grande ma bouche pour le reprendre, mais il faut croire que j'avais été instantanément réduit à l'état de petit garçon, totalement dénué de présence d'esprit et qui serait mort plutôt que de « reprendre » la vedette du jour ! Je ne voulais surtout pas embarrasser mon idole à laquelle on pouvait pardonner un lapsus, de sorte que je fus pris d'une inspiration : j'allais faire semblant, alors que c'était bel et bien moi qui avais écrit le texte, de ne plus savoir au juste si c'était Thesiger ou Thesinger, et prier humblement M. Karloff de faire à son esclave — votre serviteur — la faveur d'enregistrer les deux noms, de sorte que l'on puisse par la suite, et avant le mixage définitif, vérifier et retenir la version correcte !



1 : Le Gentil Monstre et l'Ackermonster, lors de la dernière année d'existence du regretté Boris Karloff (photo : Walter J. Daugherty).

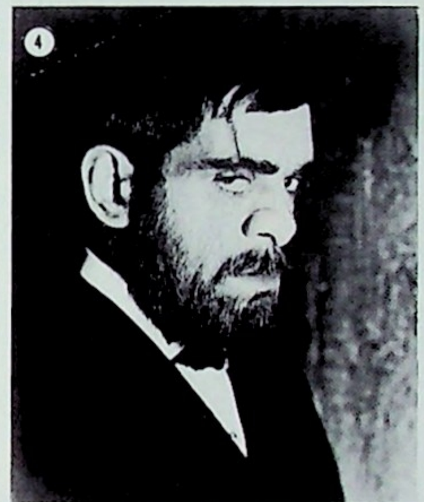
2 et 5 : Sara, la fille de Boris Karloff, et l'un de ses fils visitent la « Chambre de l'Arc en ciel » de l'Ackermanoir, une pièce contenant plus de 20 000 posters et photos d'exploitation (photo : Daugherty).

Une extraordinaire performance

Mais ce ne fut pas nécessaire : avant même que j'aie eu le temps de prendre la parole pour implorer cette précaution, il claqua des doigts et s'exclama : « Mais non, que je suis bête ! c'est *Thesiger* ! » et il se rattrapa. A la fin de la séance d'enregistrement, comme tout le monde l'entourait pour le féliciter de son extraordi-







3 : Les petits fils du Monstre de Frankenstein menacent M. Filmonstre dans son Ackermanoir ! (photo :Daugherty).
4 : Boris Karloff dans « The Old Dark House ».
6 : Boris Karloff posant pour son buste (disparu aujourd'hui).
7 : Sara, recevant une médaille posthume pour son père, lors d'une réunion du Club du Comte Dracula de Los Angeles :
8 : FJA sur le plateau du dernier film de Boris Karloff, « The Incredible Invasion » (photo : Daugherty).





naie performance, l'un de ses admirateurs, qui savait que Karloff ne faisait nullement mystère de son âge, lui posa une question : « Mr. Karloff, vous avez déjà un certain âge, et vous venez d'accomplir ce soir le travail d'un homme qui aurait la moitié du vôtre — comment faites-vous ? » Il répondit avec sa modestie coutumière : « Eh bien, je ne sais pas trop... Une vie réglée, sans doute... » Puis il leva les yeux au ciel et ajouta avec une étincelle dans le regard : « ... jusqu'à l'âge de six ans ! »

Moments inoubliables...

Notre seconde et mémorable rencontre eut lieu à Los Angeles, dans un épouvantable hangar de Santa Monica Boulevard dont je me demanderai toujours comment on pouvait avoir le culot d'appeler *ça* un studio, lors du tournage de ses quatre derniers films : *Fear Chamber, House of Evil, Isle of the Snake People* et *Incredible Invasion*, ces sous-produits mexicains qui n'avaient de *film* que le nom ! Notre grand homme arrivait dans une limousine avec chauffeur d'où il il s'extrayait pour s'installer directement dans un fauteuil roulant dans lequel il restait assis, une énorme bouteille d'oxygène à côté de lui, jusqu'au moment de passer devant la caméra. Alors, et malgré l'armature de métal qui lui emprisonnait la jambe, il se plantait, droit comme un I sur ses deux pieds pendant toute la scène, tel l'acteur blanchi sous le harnais qu'il était, et interprétait le rôle du bon ou du méchant docteur, selon les besoins de la cause. Un beau jour, nous avions sur le plateau un jeune orphelin de guerre coréen, Ricky, le fils adoptif de Tom et Terry Pinckard — qui avaient fait les beaux jours du Pinckard Science Fiction Writers Salon. Compte tenu de son âge, Ricky était certainement l'un des plus *grands* admirateurs de Karloff, et lorsqu'arriva le moment magique de se présenter devant le bienveillant vieillard au fauteuil roulant, on aurait dit que c'était le Père Noël pour lui ! Il lui tendit une main tremblante, et c'est d'une voix mal assurée qu'il lui dit : « Oh, Mr. Karloff ! J'ai attendu ce moment toute ma vie ! » *Tout* neuf ans de vie, en effet ! Karloff lui rendit un sourire complice, passa un bras autour de ses petites épaules et appela le photographe. « Il faut que vous preniez une photo de nous », lui demanda-t-il. Richard Pinckard, qui mesure aujourd'hui 1,90 m, est marié et agent de police, et, après sa femme, sa photo avec Boris Karloff est peut-être ce qu'il possède de plus précieux au monde. Elle lui rappelle un moment qu'il n'oubliera jamais, pas plus que moi qui eus le privilège d'en être témoin...



Un dernier souvenir. Bien qu'ayant déjà eu neuf fois l'occasion de voir Boris Karloff — sur scène, dans « On Borrowed Time », dans sa loge, lors du tournage du *Corbeau*, avec Vincent Price et Peter Lorre, dans son appartement londonien, juste avant certaine soirée lors de laquelle il devait se revoir dans *Frankenstein*, pour la *première* fois depuis des siècles — je n'éprouvais pas le sentiment satisfaisant d'avoir jamais passé un moment vraiment intime avec lui. De sorte que Robert Bloch, qui était beaucoup plus intime

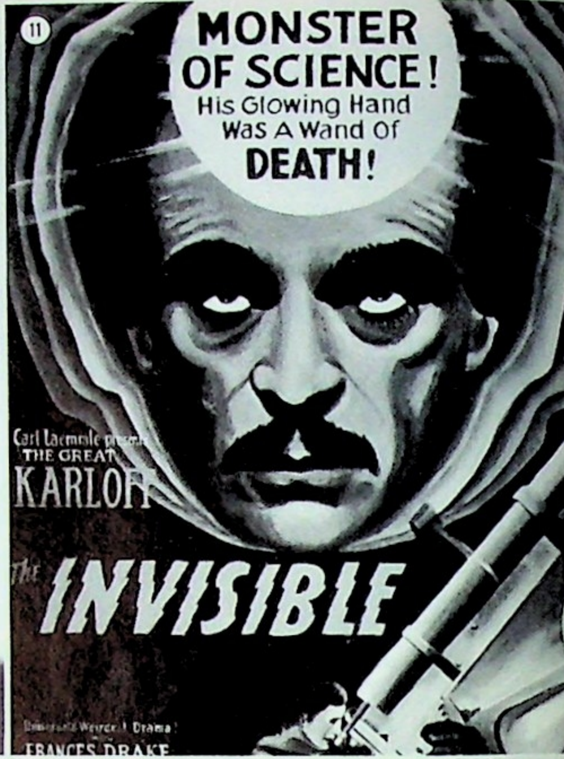
→

avec lui que moi, persuada en quelque sorte son épouse d'organiser un petit dîner dont Boris Karloff serait l'invité d'honneur, et qui nous réunirait avec ma femme, Wendayne, en petit comité. La sixième (Note : toutes les références écrites en citent cinq ; c'est sa fille, Sara, qui, il y a quinze ans, m'a dit : « Six ! ») et dernière épouse de Karloff fut des nôtres ce soir-là, et les Bloch m'avaient demandé de leur suggérer un quatrième couple pour occuper le quatrième côté de la table. Je fis — si je puis me permettre — un choix inspiré ! Le dîner consommé, je reconduisis moi-même, la seconde vedette de la soirée chez elle, et celle-ci, qui n'était pas spécialement encline à l'indulgence envers ses contemporains, passa le chemin du retour à me dire tout le bien qu'elle pensait de Boris Karloff. Quant à Robert Bloch, qui ramena les Karloff à leur hôtel, il devait par la suite me raconter comment la vedette de *Frankenstein* ne trouva pas de termes assez chaleureux pour encenser... l'auteur de *Métropolis* : Fritz Lang ! Eh oui : les « deux vieux dinosaures », comme ils aimaient à le dire eux-mêmes, ayant alors près de quatre-vingt ans chacun, étaient pour ainsi dire tombés dans les bras l'un de l'autre ! Ils connaissaient tous les deux parfaitement leurs carrières réciproques depuis une cinquantaine d'années, mais n'avaient jamais eu l'occasion de se rencontrer. Si les Bloch m'avaient rendu un service impérissable j'éprouvais en ce qui me concernait le sentiment d'avoir contribué à la rencontre historique entre Karloff et Fritz Lang. D'ordinaire, on peut compter sur Robert Bloch et votre serviteur pour animer n'importe quel dîner, le premier étant bourré d'esprit et le second d'alcool, mais ce soir-là, nous fîmes communément preuve d'un silence peu commun, et nous nous tûmes pour ouvrir toutes grandes nos oreilles et nous repaître des anecdotes, souvenirs et autres observations qu'il aurait décidément *fallu* enregistrer pour la postérité. Plus tard, après dîner, je me trouvai pendant quelques instants en tête à tête avec Boris Karloff, comme nous nous chauffions les pieds devant la cheminée. « Je me demande, Mr. Karloff... je me demande si vous êtes conscient du nombre d'admirateurs qui donneraient tout pour être à ma place près de vous, en cet instant précis. Eh bien, au nom de tous vos fans, je tiens à vous dire combien nous vous aimons, vous admirons et vous respectons, et tout le plaisir que vous nous aurez donné. »

Et que vous nous donnerez toujours, cher Boris Karloff...

(Trad. : Dominique Haas)









9 : Im-Ho-tep « La momie » revit après 2 700 années passées dans les profondeurs du sol égyptien.
10 : Un film peu connu, à la riche atmosphère évocative : « The Ghoul ».
11 : Un poster spécialement créé par Zoldak pour l'Ackermusée.
12 : Un triste devoir, pour FJA, celui d'informer les membres de la Count Dracula Society : « Boris Karloff est mort ! »



1 AFFICHE GRATUITE
cinéma
pour 6 commandées identiques ou différentes
GROUPEZ-VOUS
Pour commander
A PRIX REDUIT
L'AFFICHE 42F TTC
x 5 affiches
EN COULEURS
FORMAT GEANT
(1,00 m x 1,40 m)
B. PHANTASM
C. FOG
D. END OF THE GAME
E. TEXAS 2020
A. WILD BEASTS
F. HURLEMENTS
G. CLASS 84
H. WARRIOR
I. ATOR
K. JAMES BOND
M. CANICULE
P. MAD MAX
PHANTASM
FOG
2020 TEXAS GLADIATORS
THE WILD BEASTS
HURLEMENTS
CLASS 1984
WARRIOR OF THE LOST WORLD
ATOR THE FIGHTING EAGLE
SEAN CONNERY JAMES BOND
JAMAIS PLUS JAMAIS
LEE MARVIN • MIOU MIOU
JEAN CARMET • VICTOR LANOUX
CANICULE
dialogue de MICHEL AUDIARD
un film de YVES BOISSET
TINA LOUISE
JEAN VAUTRIN
AVERTISSEMENT/LE PUBLIC EST AVERTI QUE CERTAINS ASPECTS DU FILM PEUVENT BLESSER LA SENSIBILITE DES JEUNES ENFANTS
VERSION INTEGRALE TOUT PUBLIC
MAD MAX 2 LE DEFI
En cadeau supplémentaire : 1 affiche réduite, en couleurs pour chaque affiche commandée sous 15 jours.
Dépliant complet sur demande
(joindre 4 F en timbres)
© Dynasty Films VIT DIFFUSION département de VIT'IMPRIM S.A. Capital 250.000 F. R.C. PARIS B 319.697.876.
la pièce | TOTAL + port TTC
1 affiche 56F 56F
2 affiches 51F 102F
3 affiches 48F 144F
4 affiches 45F 180F
5 affiches 42F 210F
6 affiches 42F 252F
+ 1 AFFICHE GRATUITE
BON DE COMMANDE à VIT'DIFFUSION BP 317 - 75624 PARIS CEDEX 13
à découper (ou à recopier) et à renvoyer
Nom
Prénom
Adresse
Code Postal
Ville
☐ ENVOYEZ MOI PAR RETOUR LES AFFICHES SUIVANTES : Réf. Réf. Réf. Réf. Réf. Réf.
EF/1
soit : .... Affiches
Je choisis ma 7ème affiche gratuite Réf.
☐ Je commande dans les 15 jours, aussi n'oubliez pas la (les) affiches réduites en cadeau supplémentaire.
☐ Règlement joint (mandat-lettre, chèque, CCP)
☐ Je paierai au facteur (+ 14,20 F de taxes)
Date
Signature
TOTAL =
Frais de port + 13,00 F
Recommandé 6,40 F de frais +
MONTANT A RÉGLER



Films terminés

ETATS-UNIS

BIO-HAZARD
Réal. : Fred Olen Ray. Avec : Angelique Pettijohn, Bill Faire, Loren Crabtree, Richard Hench.

• Après avoir réalisé *Scalps*, Fred Olen Ray aura aussitôt enchaîné avec ce nouveau film d'horreur à petit budget nullement avare en hémoglobine et en maquillages. Abandonnant les vieilles légendes indiennes qui caractérisaient *Scalps*, Fred Olen Ray reprend, avec *Bio-Hazard*, le thème très prisé de la créature extra-terrestre à la recherche de proies humaines.

FIRESTARTER
Réal. : Mark Lester. « Dino De Laurentis Productions ». Scén. : Stanley Mann, d'après le roman de Stephen King. Avec : David Keith, Drew Barrymore, Louise Fletcher, George C. Scott.

• Abandonné par Universal qui le destinait à John Carpenter, le projet *Firestarter* a été repris par les productions Dino De Laurentis et confié au talentueux Mark Lester (*Class 84*). Dernière adaptation cinématograhique en date d'un roman de Stephen King (datant de 1980), *Firestarter* puise son inspiration dans l'utilisatin de drogues top-secrètes, expérimentées durant les années 60 par la CIA, et capables de stimuler les pouvoirs psychiques de l'être humain. Seul inconvénient — mais de taille — : les « cobayes » sombraient ensuite dans la dépression à tendance suicidaire, puis dans la démence... *Firestarter* débute 10 années plus tard. Un des « cobayes » a survécu à ces tests appelés « Lot Six ». Il est — par miracle — toujours en bonne santé et a même conservé cette extraordinaire faculté, acquise jadis, lui permettant d'hypnotiser ! Il mène une vie tranquille entre sa femme et son enfant, Charlie, une fillette aujourd'hui âgée de 8 ans qui a hérité à la naissance de pouvoirs plus surprenants et surtout plus puissants, comme celui qui, par la concentration, lui autorise à allumer des incendies à distance...

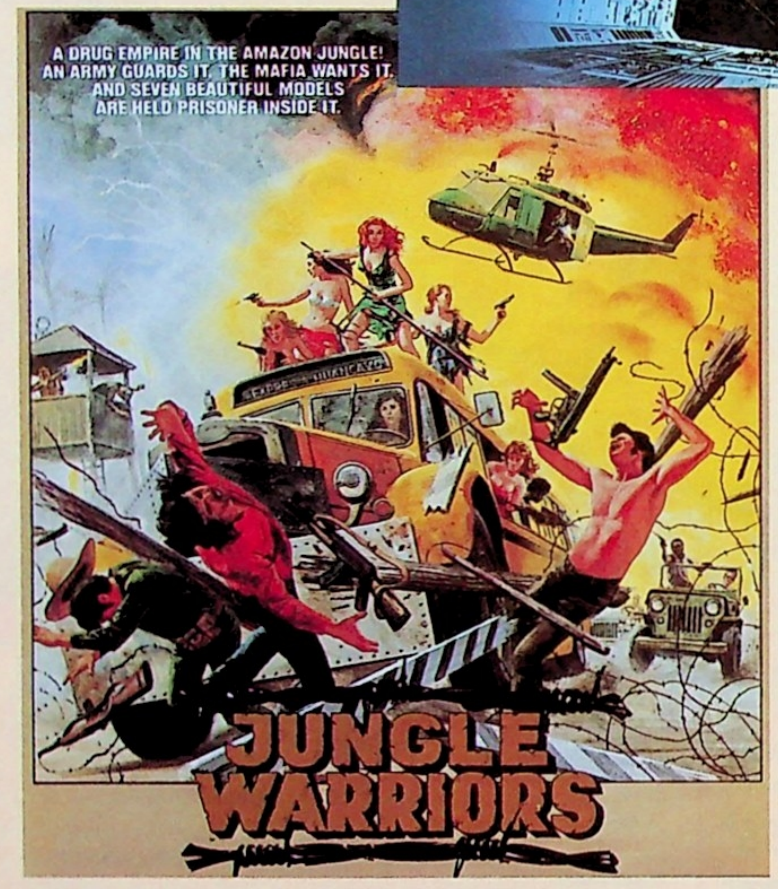
JUNGLE WARRIORS
Réal. : Ernst R. Theumer. « TAT Film Production ». Scén. : Robert Collector. Avec : Nina Van Pallandt, Woody Strode, Sybill Danning, Marjoe Gortner.

• Accompagnés de leur photographe, sept ravissants mannequins s'aventurent en pleine jungle amazonienne afin de trouver le cadre exotique qui conviendra le mieux à la dernière collection d'un couturier new-yorkais. Mais le petit groupe tombe entre les griffes de cruels trafiquants de drogue. Le voyage de rêve tourne alors à la tragédie, puis au cauchemar... Un « survival » sauvage et hyper-sanglant truffé de séquences horrifiques et d'effets spéciaux.

GRANDE-BRETAGNE

THE COLD ROOM
Réal. : James Dearden. « Mark Forstater Prods ». Avec : George Segal, Amanda Pays, Renée Soutendijk.

• Produit pour $ 4 000 000 par Mark Forstater (*Xtro*) et réalisé l'année dernière à Berlin Ouest et aux studios de Twickenham à Londres, *The Cold Room* est un thriller psychologique et surnaturel adapté d'une œuvre de Jeffrey Caine.
Fils de Basil Dearden, l'un des plus célèbres metteurs en scène britanniques des années 50, James Dearden réalise avec *The Cold Room* son premier long-métrage, l'histoire d'une jeune romancière qu'accompagne son



père lors d'un voyage à Berlin Ouest. A peine s'est-elle installée dans sa chambre d'hôtel qu'elle entend des bruits étranges bientôt suivis de visions et se met à revivre les événements qu'une jeune fille de son âge expérimenta réellement dans cette même chambre 40 ans plus tôt lors de l'apogée du 3e Reich.
Un surprenant voyage dans le temps qui, selon son producteur, est aussi un film sur le fantôme du nazisme qui hante encore l'Allemagne.

ITALIE

THE BLACK THRONE
Réal. : Steve Lander. « Beatrice Film/Avenir Cinematografica ».

• Nouvelles épopées héroïques peuplée de magiciens et de créatures mythiques où, sur une île volcanique, le valeureux Prince Vaillant affronte Globus, le seigneur du mal...

CLEOPATRA, THE EGYPTIAN QUEEN
Réal. : Cesar Tod. « 2T Produzione/Naja Film ». Avec : Marcella Petri, Laura Merit Mori, Jacques Stani.

• La vie et les amours de la célèbre reine égyptienne racontée par une équipe italienne bien plus friande de sensationnalisme que de vérité historique.

JAPON

BYE BYE JUPITER
Réal. et scén. : Sakyo Komatsu. « Toho ». Avec : Tomakazu Miura, Diane Dangely, Miyudi Ono.

• Issue des studios de la Toho, cette super-production de S.F. imagine qu'un gigantesque trou noir absorbant tout sur son passage se dirige inexorablement vers notre système solaire... Une seule solution pour sauver l'humanité : faire exploser la planète Jupiter, ce qui aurait pour conséquence de dévier le trou noir de sa trajectoire...

Films en tournage

ETATS-UNIS

BLAND AMBITION
Avec : Paul Bartel, Mary Woronov.

• La suite d'*Eating Raoul* (scandaleusement inédit en France) où l'on retrouvera le couple le plus bizarre des Etats-Unis élu cogouverneur de Californie ! Afin

d'améliorer son image, le couple Bland décide d'adopter une gamine de 11 ans mais celle-ci se révèle bientôt être une véritable peste à qui le chantage ne fait pas peur.

2010 : ODYSSEY TWO
Réal. : Peter Hyams. « MGM ». Scén. : Arthur Clarke, d'après son roman. Avec : Roy Scheider, John Lightgow, Bob Balaban.

• Partant d'un scénario qu'Arthur Clarke a lui-même adapté pour l'écran d'après son propre roman, l'histoire reprend avec l'expédition d'un vaisseau soviétique se rendant sur les lieux où se trouve encore le vaisseau original. Nous apprendrons donc ce qui s'y est passé, ce que signifient les monolithes, et pourquoi HAL, l'ordinateur, a agi de la sorte. C'est évidemment au cours de cette expédition qu'un événement effrayant se produira...

Conscient de la responsabilté qui lui incombe, le réalisateur Peter Hyams (*Outland*) avoue trouver en *2001* un véritable défi dans la mesure où le film de Kubrick, aujourd'hui considéré comme un classique et une référence en matière de science-fiction, manie un concept gigantesque. Il ajoute également que son film sera non seulement très accessible, mais expliquera aussi beaucoup de points obscurs de *2001* et que l'on comprendra vraiment ce qui s'est passé dans le premier film et pourquoi. Peter Hyams n'en oublie pas pour autant le côté purement visuel et esthétique : il a en effet confié à Richard Edlund (les 3 *Star Wars, Raiders..., Poltergeist*) le soin de superviser les effets visuels, et à Syd Mead (*Blade Runner*) la conception du « look » futuriste.

FRIDAY THE 13TH, PART 4
Réal. : Joe Zito. « Paramount ».

• Quatrième épisode de la série des *Vendredi 13*, cette sanglante saga ne battra pas le record des séquelles — détenu par la série de *La planète des singes* (5 épisodes) — si l'on en croit son sous-titre on ne peut plus révélateur : « The Final Chapter » (« le chapitre final »).

Le scénario est tenu secret — chose désormais commune dans la production américaine — et il nous faudra patienter encore plusieurs mois afin de savoir qui l'emportera, de Jason le meurtrier mongolien ou des adolescents du camp de vacances de Crystal Lake. Une chose est sûre cependant : Tom Savini entend bien se surpasser et nous réserve des effets spéciaux « gores » encore inédits à l'écran. Histoire de boucler en beauté cette série dont il assura, en quelque sorte, le succès en réalisant les maquillages du premier chapitre voici 4 ans déjà !...



ITALIE

THE BLACK PIRATE
Réal. : Luigi Cozzi. « Cannon/Sacis ». Avec : Ken Norton.

• Vu par Luigi Cozzi, « le pirate noir » est un flibustier à la recherche des trésors de l'Atlantide. Lui et son équipage devront, pour y arriver, affronter maints dangers dont ceux qui consistent à traverser la mer des Sargasses peuplée de vaisseaux fantômes où des algues vivantes s'attaquent aux navigateurs égarés, la mer des monstres ailés où des créatures venues du ciel s'abattent sur leurs proies tels des vampires, la mer des glaces où les icebergs sont hérissés de piques mortelles, et la plus terrible enfin, la mer des morts, hantée par des cadavres pourrissant des marins imprudents... Le tournage débute ce mois-ci en Italie, monopolisant plusieurs plateaux de Cinecitta ainsi que le département effets spéciaux équipé pour l'occasion de la technologie la plus moderne qui soit.

DESTROYER
Réal. : Norman Tyrrel. « Falco Film ». Scén. : Alberto Cavallone.

• Les aventures d'un agent très spécial dans le monde de 1990 menacé de destruction par un fléau inconnu.

MURDER ROCK
Réal. : Lucio Fulci. « Scena Film ». Avec : Olga Karlatos, Ray Lovelock, Bruno Cassinelli.

• Lucio Fulci s'est exilé aux Etats-Unis le temps de tourner ce film d'horreur à suspense situé dans le milieu de la danse à New-York : un nouveau spectacle musical doit prochainement voir le jour à Broadway. Les candidats venus auditionner sont nombreux. L'un deux est choisi pour le rôle principal mais il sera brutalement assassiné avant d'avoir pu rentrer en scène. La police enquête, pensant avoir affaire à la vengeance d'un rival, mais de nouveaux meurtres, tous plus horribles les uns que les autres, se succèdent à un rythme infernal ! Les victimes appartiennent sans exception au milieu de la danse... *Murder Rock*, c'est *Flashdance* vu par Lucio Fulci !

Films en production

ETATS-UNIS

AMERICAN FLYER
Réal. : John Badham. « Warner Bros ». Scén. : Steve Tesich.

• John Badham vient de signer un contrat le liant à Warner Bros pour la réalisation ou la production d'un nombre encore indéterminé de films. C'est ainsi que le premier tour de manivelle d'*American Flyer* aura lieu dès le mois de mai à Los Angeles et dans le Colorado.

Badham devrait ensuite enchaîner en fin d'année, toujours en qualité de réalisateur, avec *Caribbean Crossing* (dont le sujet n'est autre que la disparition mystérieuse de bateaux, d'avions et d'êtres humains dans ce qu'on a l'habitude d'appeler « le triangle des Bermudes »), et bien plus tard avec un film au titre non défini pour l'instant où il est question de singes en captivité aux Etats-Unis.

ODYSEA
« Sandy Howard/Seven Seas Film Company Production ».

• Produit par l'équipe de *Phantom of the Secret Caverns*, *Odysea* nous transportera au 29e siècle à une époque où la population a déserté la surface du globe (devenu inhabitable en raison de la pollution et de plusieurs holocaustes successifs) pour fonder des colonies sous la mer... Colonies nullement pacifistes puisqu'elles se font perpétuellement la guerre. Un groupe d'idéalistes s'embarque à bord du sous-marin « Odysea », bravant mille dangers, dans l'espoir de ramener la paix...

SPIDERMAN
« New Horizons ».

• C'est dans l'esprit de Roger Corman qu'a germé l'idée d'adapter au cinéma, et autrement qu'en dessin animé, la célèbre bande dessinée américaine qui continue de faire les délices des jeunes du monde entier. D'un budget de $ 10 000 000, ce sera le film le plus cher que Corman ait jamais produit et sa sortie est prévue pour 1985.

GRANDE-BRETAGNE

2084
Réal. : Roger Christian. « VTC Production ». Scén. : Matthews Jacobs.

• Thriller de science-fiction, *2084* sera le prochain film de Roger Christian (*The Sender*) entièrement tourné en Australie. L'action se situe sur une planète déserte où sévit un régime totalitaire particulièrement odieux. Le héros de l'histoire tentera de s'enfuir (avec l'aide de quelques androïdes) avec pour seul objectif celui de revenir sur Terre où règnent paix et abondance.

ITALIE

ABOMINIO
Réal. : Ruggero Deodato.

• Ruggero Deodato s'est assuré le concours des meilleurs spécialistes transalpins es effets spéciaux pour réaliser ce film d'horreur à la hauteur de sa réputation (*Cannibal Holocaust*). L'histoire d'*Abominio* débute de la façon suivante : une fillette se plaint auprès de ses parents d'insupportables souffrances à l'abdomen. Celui-ci se met en effet à enfler comme si l'enfant, aussi incroyable que cela puisse paraître, était enceinte... Il sera trop tard lorsqu'éclatera l'hallucinante vérité : la gamine est réellement enceinte... de sa sœur jumelle qui s'est développée à l'intérieur de son organisme. La fillette accouchera d'un monstre sanguinaire !

GILLES POLINIEN

LA GAZETTE DU FANTASTIQUE

EXPOSITION

Le monde merveilleux des magiciens : jusqu'au 25 mars se tient au Centre Culturel de Boulogne-Billancourt une exposition consacrée essentiellement à Georges Méliès. A cette occasion, 300 objets magiques ou accessoires et 150 affiches seront exposées. Il y aura de nombreuses animations, tables-rondes, conférences, démonstrations d'artistes prestidigitateurs et projections de films de Méliès (le 16 mars à 21 h) accompagnées au piano afin de restituer le charme des premières séances cinématographiques du début du siècle. Entrée gratuite !



Illusion d'optique, les 3 personnages sont de la même taille.

FESTIVAL

Madrid : Du 6 au 14 avril se tiendra la 4e édition d'IMAGFIC, Festival de cinéma fantastique ibérique au succès croissant, rival de celui organisé chaque automne par la ville de Sitges. Au programme : des hommages à Douglas Trumbull (invité d'honneur) et au cinéma tchèque (avec une rétrospective de 20 films et la présence de Karl Zeman, Juraj Herz et Oldrich Lipsky), et une compétition abondante et variée. Sont annoncés, entre autres : *Hey, Good Looking* de Ralph Bakshi, *Rock and Rule* (Canada), *Si j'avais 1 000 ans* et *Bloodbeat* (deux films français hélas médiocres), *Schzeit* (Allemagne), *Carne de tu carne* (Colombie), *La ballade de Mamlouk* (Tunisie), ainsi que les nouveaux films des majors compagnies (*Dead Zone, Brainstorm, Krull, Christine*, etc.).

YODA DECOUVRE AUXERRE !

Pour la septième année consécutive (1), et durant onze jours, la belle auxeroise sommeillant sous le joug prestigieux de son riche passé historique a été hantée par les cauchemardesques visions qui amplissaient l'écran du cinéma Alpha, dans lequel se déroula du 10 au 21 février dernier, le Festival du Film Fantastique.

En effet, à l'occasion de ce sabbat annuel, les plus terrifiantes créatures d'outre-tombe et de l'espace s'étaient donné rendez-vous sur la scène et sur l'écran de ce cinéma auxerois où elles fêtèrent cet événement selon des rites qui n'ont plus désormais aucun secret pour les heureux habitants de cette ville.

Animaux en furie *(Wild Beasts, Cujo, Spasms, La mouche noire)* manifestations diaboliques *(The Devils, Carrie, Trauma, Mausoléum, Poltergeist, Fog)*, terreurs extra-terrestres *(X-Tro, Chez l'alpiniste mort)*, et autres visiteurs maléfiques comptaient parmi les vingt-sept films présentés, dont huit étaient inédits. Doté d'un programme aussi fructueux que diversifié, n'omettant pas de rendre hommage au genre à travers certains classiques tels *L'homme qui rétrécit, Le spectre du professeur Hichcock, Le voyeur*, ou *Une messe pour Dracula*, ce 7e Festival s'est une nouvelle fois distingué par l'évidente passion animant aussi vivement ses organisateurs que ses participants.

Ainsi, à l'occasion de la soirée inaugurale, eut lieu une nouvelle fois, et pour notre plus grand plaisir, le désormais traditionnel concours de maquillage où s'illustrèrent brillamment de jeunes talents, au gré d'une fantastique palette de personnages. Extra-terrestre, prince des ténèbres, revenants, loups-garous, belles et bêtes, monstres et mutants, défilèrent un à un, semant immanquablement malaise et admiration parmi l'assistance émerveillée, dans laquelle figuraient d'illustres membres du jury dont notre Monsieur Cinéma national, Jean-Claude Romer, entouré de deux ravissantes comédiennes, Macha Méril et Marie-Hélène Breillat, arrivées en compagnie de notre rédacteur en chef préféré, Alain Schlockoff !

Ce fut lui, d'ailleurs, qui fut délégué pour remettre, en compagnie de Macha Méril, leurs prix aux concurrents couronnés par le Jury. Récompenses qui rencontrèrent l'unanime approbation du public, tout particulièrement à l'encontre du Grand Prix. Car si éblouissant qu'il fut, ce défilé devait en effet atteindre son apothéose avec la venue sur scène d'une petite créature au regard d'une insondable profondeur, où sagesse et bonté se conjuguaient en une totale harmonie à laquelle nul ne put rester insensible !

Ainsi s'ouvrit ce septième Festival Fantastique d'Auxerre, où Yoda lui-même est venu, a vu et a vaincu...

Cathy Karani

(1) Voir précédent compte rendu dans nos numéros 33 et 35.



L'élection de Miss Auxerre ? Non, celle du plus beau monstre !

TELEVISION

Ackermonster (bis) : L'émission du 1er février de « Temps X » aura permis aux téléspectateurs français de découvrir l'antre de notre collaborateur (voir dans ce numéro ses souvenirs sur Boris Karloff) Forrest J. Ackerman. Son « Ackermanoir », une somptueuse villa de 17 pièces à Hollywood, comprend la plus gigantesque des collections sur la SF et le cinéma fantastique. FJA nous a ainsi appris que ces prochains jours ses fabuleuses archives seront données à la ville de Los Angeles, laquelle les exposera dans un musée permanent qui s'ouvrira prochainement, accessible au grand public. Un événement attendu pour les fantasticophiles américains...

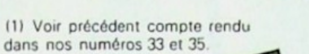
Les mondes imaginaires : Le 7 février dernier, dans le cadre de l'émission « C'est arrivé à Hollywood », TF 1 nous a proposé durant une vingtaine de minutes de larges extraits de films de SF. A signaler particulièrement : la fabrication des masques de *La planète des singes* et les explications des trucages du *Voyage fantastique*.

La 4e dimension : Voici, dans l'ordre de diffusion, la liste des épisodes de *Twilight Zone* qui seront présentés sur TF 1 à partir de ce mois-ci (on pourra se reporter au dossier complet que l'E.F. a publié sur la série de Rod Serling dans notre n° 11).

1 Tous les gens sont partout semblables (People are alike all over)
2 Image dans un miroir (Mirror Image)
3 Pour les anges (One for the Angels)
4 Le Solitaire (The Lonely)
5 L'homme qui hurle (The Howling Man)
6 18e étage (The After Hours)
7 C'est une belle vie (It's a good life)
8 La flèche dans le ciel (I shoot a arrow in the air)
9 L'Auto stoppeur (The Hitchhiker)
10 L'œil de l'admirateur (Eye of the Beholder)
11 Un monde différent (A world of difference)
12 Les prédictions (Nick of time)
13 les Envahisseurs (The Invaders)
14 Cauchemar à 20 000 pieds (Nightmare at 20 000 feet)
15 Peine capitale (Shadow play)
16 Y a t'il un martien dans la salle ? (Will the real Martian please stand up ?)
17 Question de temps (Time enough at last)
18 L'arrivée (The Arrival)
19 Le soleil de minuit (The midnight Sun)
20 Rien à craindre (Nothing in the Dark)
21 Servir l'homme (To Serve Man)
22 La marionnette (The Dummy)
23 Le fugitif (The Fugitive)
24 4 d'entre moi sont mourants (4 of us are Dying)
25 Les monstres de Mapple Street (Monsters are due on Mapple Street)
26 Un univers à soi (A world of his Own)
27 Deux (Two)
28 Requiem (Elegy)
29 Le petit peuple (The Little People)
30 L'esprit et la matière (The Mind and the Matter)
31 Etape dans une petite ville (Stopover in a quiet town)
32 Petite fille perdue (Little Girl Lost)



Rod SERLING.



Délirant ! Tel est peut-être l'adjectif le plus propice à définir l'extraordinaire spectacle scénique et musical proposé dans la nouvelle version théâtrale de *The Rocky Horror Show*.

Cette mordante comédie musicale écrite dans l'optique d'une totale participation des spectateurs, et présentée à Londres en 1972, connut un succès exceptionnel qui en fit un véritable phénomène social et incita le cinéma à s'en accaparer avec la réussite que l'on sait.

Le théâtre français, soucieux des retombées d'un tel succès, s'empara du sujet qui, avec force budget et fanfreluches l'éloignant du dépouillement et de l'impact original, fut monté voici quelques années au théâtre Saint-Martin, où il fut froidement accueilli.

Aujourd'hui, renouant avec l'esprit et le ton qui lui valurent sa renommée, grâce à Fiona Scanlon (qui participa à l'original, dont elle connaît avec précision chaque aspect, qu'elle nous restitue ici avec talent !) *The Rocky Horror Show* retrouve enfin sa véritable dimension, où folie, gaieté et truculente se disputent brillamment la palme. Interprété par une troupe de comédiens chanteurs enthousiastes et chevronnés (dont la délicieuse Zabou) ce fantastique show se révèle l'un des plus éclatants que l'on puisse voir actuellement sur les planches parisiennes. A dévourir absolument... (Théâtre de l'Union, 14, rue de Trévies, Paris 9e. Tél. : 770.90.94).

LECTURES FANTASTIQUES

DE L'HEROIC - FANTASY...

Il n'y a pas qu'au cinéma que l'heroic-fantasy fait florès : la littérature n'est pas en reste — mais n'oublions pas qu'elle l'a en outre précédé. *Conan*, de Robert Howard, date de 1925, et si on veut bien remonter encore plus loin dans le temps, on trouve l'auteur, le vrai, qui est à la base de toute l'heroic-fantasy, Edgar Rice Burroughs, créateur de *Tarzan*, mais aussi de trois autres cycles d'aventures, moins connus chez nous : celui de John Carter sur Mars, celui de Vénus, et celui de Pellucidar, ce monde préhistorique situé au cœur de la Terre, et où David Innes a construit un Empire... Sept volumes, dont les six précédents étaient déjà connus du public français (citons-les pour mémoires : *Au cœur de la Terre, L'empire de David Innes, Tanar de Pellucidar, Tarzan au cœur de la Terre, Retour à l'âge de pierre, Terre d'épouvante*, parus jadis au Club du Livre d'Anticipation, et plus récemment réédités chez Temps Futurs), auquel vient maintenant s'ajouter le septième et dernier de la série : **Sauvage Pellucidar**, qui était resté jusqu'à aujourd'hui inconnu en France, et vient d'être publié, à la suite des précédents, par Temps Futurs.

Ce n'est sans doute pas le meilleur récit de la série, il a été écrit par Burroughs sur le tard, en 41/42, soit huit ans avant sa mort, à une époque, où, la célébrité aidant, l'auteur de Tarzan ne croyait peut-être plus tellement en ses héros flamboyants. Mais, tout de même, le charme persiste, et l'on retrouve avec un sourire nostalgique toutes les peuplades de l'âge de la pierre et du bronze qui vivent « à l'envers » sous l'écorce terrestres, et tous les animaux dangereux dont Burroughs aimait parsemer ses prairies, comme le thipdar (gigantesque pérodactyle) ou le tarag, tigre à dents de sabre. Beaucoup d'humour dans cet ultime volume, où l'auteur ne cesse de faire des clins d'œil à ses lecteurs, comme ce très anachronique : *Nous sommes parfois victimes de la malice des choses, tels les boutons de col et les cailles sur toasts, mais nous devons nous rappeler qu'au bout du compte certaines se font nos alliés, le billet de banque entre autres.*

La fatigue de l'auteur n'est donc pas exempte d'une malice certaine. Et s'il a tracé ses aventures au fil d'une plume vagabonde à seule fin de faire se retrouver, se croiser et se perdre tous les héros qu'il avait inventés dans les précédents volumes de la série, l'aspect « serial » du bout-à-bout qu'est le roman n'est pas l'un de ses moindres charmes. Si l'on ajoute que Burroughs se révèle ici bien loin du machiste paternaliste qu'on pourrait imaginer en se rappelant uniquement Tarzan (il y a quelques réflexions bien senties sur la civilisation moderne massacreuse de populations, sur le racisme, et les deux personnages principaux du récit sont deux femmes : Diane la Magnifique, la forte, et O-Aa, la sauvageonne mutine et menteuse comme un régiment de Grecs), on ne peut qu'applaudir à cette très tardive édition d'un des géants de l'aventure, et se laisser immerger dans le flot bouillonnant de ce point final à une saga rétro.

Français, et pas du tout rétro, puisqu'étant né et mort pendant la seule année 83, est **Le Cycle des Chimère** — une tentative originale de *fantasy* nationale, orchestrée par Bruno Lecigne, qui a eu l'idée originale de « commander » à un certain nombre d'auteurs du terroir des variations sur un sujet imposé : à savoir la lutte, sur la planète Galova, contre les Chimères, étranges et mystérieuses créatures buveuses d'âmes et vivant sur une anti-terre, Avolag... Hélas le *Cycle des Chimères* n'a vécu que le temps de six parutions les éditions Plasma, qui l'éditaient, n'ayant sans doute pas eu les reins assez solides pour supporter une série à qui il aurait fallu plus d'un an pour prendre véritablement son envol (des couvertures assez laides n'arrangeant pas les choses).

Il n'est pourtant pas trop tard pour bien faire, à savoir se procurer les ouvrages publiés, soit, dans l'ordre, *Le titan de Galova* (Lecigne et Sylviane Corgiat), *Succubes* (Jean-Marc Ligny), *Séméla* (Jean-Pierre Hubert), *Chasseurs d'ombres* (Alain Paris), *Océane* (Corgiat et Lecigne), et *Le sang des mondes* (Jean-Pierre Vernay). Il ne s'agit pas là d'héroic-fantasy à la *Conan* ou à la Burroughs, pleine de péripéties et de coups d'épée à tort et à travers dans la tripaille, mais d'études plus réfléchies, plus sociologiques et, disons-le, plus intellectuelles (surtout les romans de Lecigne et Corgia — *Océane* étant par exemple lesté d'une astrologie planétaire très convaincante pour les initiés). L'on ne s'en plaindra pas. Mais le roman qui nous semble le plus réussi (ils peuvent naturellement se lire indépendamment) est celui de Jean-Pierre Hubert (un auteur français qui, après un trop long purgatoire, semble enfin émerger), lequel nous conte l'errance d'Ulrik de Lorkeim, cherchant de par le monde sa bien-aimée Séméla, projetée dans l'anti-monde des Chimères... Il y a beaucoup d'action chez Hubert et, s'il préfère manifestement l'arc à l'épée, il n'en est pas moins capable de virtuosité dans la descrition des poursuites et des embuscades...

Mais c'est un tout autre univers que trace Francis Berthelot dans les deux tomes du cycle de **Khanaor** qui, comme Burroughs, a été accueilli par Stan Barrets dans sa collection des Editions Temps Futurs. Déjà remarqué par *La lune noire d'Orion*, paru il y a deux ans chez Calmann-Lévy, Berthelog situe son épopée sur terre, et aux temps mérovingiens, très exactement l'an 584. Mais, ce contexte « âges farouches » une fois précisé, l'auteur s'en éloigne vertigineusement, d'abord en situant ses aventures au sein d'une île perdue que les vents de l'Histoire classique n'atteignent pas, ensuite en bourrant ladite île de sorcières, de créatures magiques ou démoniaques, qui font de son récit une tempête shakespearienne pleine de bruits et de fureur.

Les « héros » issus de la plume de Berthelot sont tous plus grands que nature : Kurt, un « charmeur de plantes », Raïlen, un serviteur dévoré d'ambitions, Sigrid, une petite fille aux pouvoirs magiques sont quelques-uns des personnages de cette tranche de vie et de mort aux sombres couleurs envoûtantes. De l'heroic-fantasy ? Simplement un très bon double roman, qui consacre un écrivain puissant et original.

Jean-Pierre Andrevon



LA GERBE NOIRE
JEAN RAY

VISIONS NOCTURNES
JOHN FLANDERS NéO - 29 F.

La Gerbe Noire : inédite en France, cette anthologie (établie par Jean Ray en 1947) rassemble quelques-uns des meilleurs conteurs de l'étrange de France, Belgique, Allemagne et Angleterre. Seul représentant de l'outre-Atlantique, Ambrose Bierce, grand maître inconteste de l'humour *très* noir, ouvre le bal ! Certains textes ne seront pas sans éveiller quelque écho dans la mémoire du lecteur — à tort ou à raison. Ainsi « Le Veilleur de la Mort » (A. Bierce) ou « La Ruelle Ténébreuse » (une des plus célèbres nouvelles de Jean Ray) sont déjà parues en France dans *La Rivière du Hibou* et *Le Grand Nocturne*. D'autres contes, par contre, signés de noms inconnus, ressemblent tant à certains récits de Jean Ray qu'il est permis de se demander dans quelle mesure il ne les a pas écrits lui-même ! Ce ne serait pas la première fois que le père d'Harry Dickson mystifierait ses admirateurs ! En tout, treize (13 !) récits ténébreux où la peur rôde, sournoise et glaciale, prête à fondre sur le lecteur imprudent. Plonger dans un tel livre revient à fermer toutes les portes de son esprit au monde extérieur, à accepter de marcher sur des landes désertes, de s'y laisser surprendre par la nuit, la brume et son cortège d'ombres maléfiques et de silhouettes grimaçantes.

Vision Nocturnes : il s'agit ici d'une anthologie *exclusivement* consacrée à John Flanders (alias Jean Ray), où sont rassemblés d'autres contes pour la plupart inédits en France. Telle une baguette magique maniée de main de maître, la plume de Jean Ray débusque les ombres. Elle soulève, le temps de quelques pages, le mystérieux voile qui recouvre le royaume des ténèbres et excite les peurs cachées repliées au fin-fond de notre cerveau. Quelques mots, quelques phrases, et Jean Ray nous ouvre les yeux sur d'étranges *visions nocturnes* ! John Flanders, de son vrai nom Jean-Raymond-Marie de Kremer (1887-1964), est « l'un des rares écivains (fantastiques) d'expression française à pouvoir être comparé aux maîtres anglo-saxons du genre ». Largement publié aujourd'hui, il reste cependant un grand nombre de textes de lui inédits en France. Après ces *Visions Nocturnes*, les éditions Oswald publieront *Visions Infernales* (titre prometteur !) ainsi que *Trois Aventures Inconnues d'Harry Dickson !*

Xavier Perret

FESTIVAL

Grenoble : Les heureux spectateurs du 3e Festival International du Film Musical (11-17 avril) pourront y découvrir le célèbre vidéo-clip de Michael Jackson, *Thriller*, pour la première fois projeté en France dans sa version « cinéma » : en 35 mm, dolby stéréo ! Outre des vidéo-clips fantastiques, le Festival de Grenoble présentera également des longs-métrages inédits récents mêlant les deus genres, dont : *Rock'n'roll* (film d'animation rock et SF), *Hey Good Lookin'* (le nouveau Ralph Bakshi), *Human Highway* (rêves et cauchemars), avec Neil Young et Dennis Hopper), *Brimstone* (où Sting incarne un fou mystique !) et enfin le thriller ultra-violent *Order of Death*, où, face à Harvey Keitel, l'ex-chanteur des Sex Pistols Johnny Rotten est un tueur psychopathe assoiffé de sang !

LECTURES

JACINTHES
CHELSEA QUINN YARBRO
DENOEL - 38 F.

Chelsea Q. Yarbro, que l'on a découverte en 1980 avec *Fausse Aurore*, est un de ces auteurs féminins percutants qui ont décidé de réveiller une bonne fois pour toutes la sci-fi américaine pesamment endormie sur ses lauriers d'antan. Après une brève, mais probante, incursion dans l'heroic-fantasy (*Ariosto Furioso*) elle revient à une science-fiction plus classique : en l'an 2000, de nouvelles techniques ont permis de capter et d'enregistrer les rêves. Il n'en faut pas plus pour que cela devienne une industrie fructueuse où le pouvoir et l'argent règnent en despotes. Certaines personnes, dont les rêves sont plus « complets », sont exploitées par des firmes de production qui enregistrent leurs rêves puis les revendent soit sur programme direct (comme à la TV) soit comme bandes vidéo. Seulement, à l'issue d'une période qui s'étend de trois à dix-huit mois, les Rêveurs, « sucés » de leurs images mentales, *schizent*. C'est-à-dire qu'ils basculent dans un état psychotique ou shizoïde et ne rêvent plus que des scènes d'horreur insoutenables qui font les délices d'un marché noir florissant.

Il faut ici établir un parallèle avec le superbe film de Douglas Trumbull, *Brainstorm*, qui est la représentation idéale du sujet développé par Chelsea Q. Yarbro. On y découvre en détails les appareillages destinés à capter les images cérébrales que C.Q. Yarbro ne s'est pas attardée à décrire. Mais si *Brainstorm* bascule par la suite dans une allégorie sur la mort et l'au-delà (superbement mise en images), *Jacinthes* reste solidement ancré dans les conflits divers de la société moderne.

Chelsea Q. Yarbro se livre dans cet ouvrage à une critique virulente de l'utilisation abusive qui est faite des média. Elle exploite, entre autres, le problème que soulèvent les messages subliminaux et les diverses influences exercées par un médium.

Aucun des personnages de *Jacinthes* — à une exception près — ne semble agir autrement que par intérêt. A tous les niveaux et tous les échelons, ils se livrent à de froids calculs et s'espionnent mutuellement pour grapiller un peu de pouvoir et d'argent. Tous ces personnages, préoccupés par leurs conflits d'intérêts, ne sont pas sans nous rappeler ceux du film de Sydney Lumet, *Network*, où un présentateur de TV était froidement éliminé parce qu'il était devenu moins populaire — donc moins *rentable* !

Le titre (*Hyacinths*) trouve probablement ses racines dans la mythologie grecque avec l'histoire d'Hyacinthe, très bel adolescent tué par son ami Apollon. Il en va de même pour les Rêveurs de Chelsea Q. Yarbro qui, toujours très jeunes, dépérissent et s'éteignent en l'espace de quelques mois.

Jacinthes ? Un futur classique !

X.P.

Courrier

● La réponse que vous avez donnée à la demande de renseignements de votre lectrice, Anne-Marie Jeanchelles, sur l'œuvre de Stephen King, dans votre précédent numéro, a attiré toute mon attention. Aussi, je me permets de corriger un détail, concernant la bibliographie de King, qui semble avoir échappé à votre vigilance.

En classant « Different Seasons » dans les romans, vous commettez une faute, certes discrète, vu la non-diffusion de ce livre en France, mais non négligeable dès lors qu'il s'agit d'un recueil de nouvelles venant étoffer considérablement la production novelistique de l'auteur du Maine.

Les 4 nouvelles composant ce gros recueil sont calibrées entre 25 000 et 35 000 mots. King explique qu'il n'a pu les publier dans les revues accueillant ses travaux, car elles dépassent le format classique de la nouvelle, qui est de l'ordre de 20 000 mots. Et il ne put, guère davantage, les faire éditer comme romans, car elles sont trop épaisses. D'où l'idée, tardive, de les réunir sous le titre générique de « Different Seasons » (une histoire par saison de l'année).

Le livre s'ouvre sur « Rita Hayworth and Shawshank redemption », écrite juste après « The Dead Zone », et racontant l'histoire d'un homme injustement incarcéré pour 20 ans, et s'évadant grâce à un poster de... Rita Hayworth ! « Apt Pupil », composé après « The Shining », seconde nouvelle du volume, est une fascinante confrontation entre un criminel de guerre nazi, débusqué, et un teenager qui n'aura de cesse de le faire chanter. Cette imposante aventure (de presque 200 pages !) est un fantastique creuset psychologique recélant une tension rarement rencontrée avec autant de force chez Stephen King. Il serait bien dommage qu'aucun éditeur ne la publie, car c'est une des meilleurs productions de l'auteur. Avec « The Body », qui suivit « Salem's Lot », King s'est replongé dans son enfance, dans un récit largement autobiographique décrivant les errances campagnardes de quatre jeunes garnements découvrant un cadavre. A noter : la construction assez ambitieuse du « livre dans le livre », l'un des protagoniste, écrivain en herbe, insérant une nouvelle dans le déroulement de celle de l'auteur ! Enfin, « The Breathing Method », qui fut achevée après « Firestarter », conclut le recueil dans un style gothique assez inhabituel chez King, et où l'horreur prend une grande place.

Je ne voudrais pas conclure sans apporter quelques commentaires sur la traduction française de « Christine » et sur les procédés de l'éditeur Albin Michel, plus proches du tronçonnage que de la traduction proprement dite. De l'édition originale de 526 pages en petits caractères de faible interligne, le saboteur Albin Michel, que l'on a connu plus consciencieux avec « Cujo », a extrait un bouquin de moins de 350 pages en gros caractères ! Tout ce qui dévie un tant soit peu de la trame principale a été impitoyablement éliminé par la raboteuse de service. Bien évidemment, le roman ainsi émasculé perd l'essentiel de sa saveur. Toutes les références culturelles propres à l'univers quotidien des héros sont occultées, la plupart des données géographiques, très importantes chez l'auteur et surtout dans « Christine » où l'action est située à Pittsburg (en référence à George Romero) sont oubliées, etc.


Une fessé pour la désobéissante Miou-Miou... administrée par le pourtant « Tendre Dracula » (Peter Cushing, dans son unique film français, réalisé par Pierre Grunstein — Photo demandée par Catherine de Sebrat).

Quand donc cessera-t-on ce scandale odieux de la traduction-censure ? »

Patrice Vatan, 91 Villebon-S/Yvette

● Etant abonné depuis (déjà) presque 4 ans, c'est la première fois que je vous écris. Je ne l'avais jamais fait jusqu'à aujourd'hui, étant en général toujours d'accord avec vos idées et vos critiques, et n'ayant donc aucune objection à faire. Mais, pour la première fois, je ne suis pas d'accord sur la mauvaise (et rapide) critique que vous faites des *Dents de la mer 3D* dans le numéro 40, dans le cadre du Festival de Sitges. Au regard de cette critique, je m'attendais à coup sûr à tomber sur un navet. Alors bien sûr, je suis allé voir... Et, ô surprise !, je me suis trouvé devant un film qui, finalement, n'est pas si mal que ça. Certes, ressortir notre bon vieux requin de son placard était une entreprise assez périlleuse au départ, mais je trouve que Joe Alves ne s'en est pas trop mal tiré, et même si l'on sait à quoi s'attendre, le suspense nous fait malgré tout frémir. Evidemment, certaines longueurs, au niveau des intrigues sentimentales par exemple, auraient pu être évitées, ainsi que les scènes de foule paniquée fuyant dans tous les sens, qui donnent au film un côté « catastrophe série Z ». Mais à part cela, les séquences de suspense sont bien orchestrées, et les rebondissements ne manquent pas à l'appel. Quant au relief, il semble enfin être au point. Les acteurs, Dennis Quaid, Bess Armstrong et Simon MacCorkindale jouent leur rôle de façon très juste et motivée. Bref, je trouve que ce film est dans son ensemble agréable à regarder, et je tenais à défendre mon point de vue. »

Eric Mourles, 69 Venissieux

● Cela fait maintenant trois ans que je lis votre revue. Il y a trois ans, je n'ai pas hésité à m'abonner à l'E.F., tellement ses qualités m'avaient frappées. Et pendant plus de deux ans, je n'ai cessé de m'enthousiasmer devant vos dossiers d'une qualité inégalée — et je sais de quoi je parle parce que je suis quand même resté observateur des autres revues, pour savoir si j'avais fait le bon choix ; je dois dire que j'étais persuadé de ne pas me tromper en vivant avec l'E.F. Mais voilà, ce qui faisait les qualités de l'E.F. il n'y a pas seulement 8 mois, c'est-à-dire son *originalité* et son *unité*, n'existe plus actuellement. Et là aussi, je pèse mes mots. Avant, quand on ouvrait l'E.F., on était certain de se faire surprendre au fil des pages, de découvrir des choses qu'on ne pouvait voir nulle part ailleurs ! L'E.F. a perdu son originalité. Je vais prendre un exemple. Ma « foi » en l'E.F. me faisait penser que par elle j'apprenais tout ce qu'il fallait savoir avant ceux qui lisaient les « autres » revues. Imaginez ma déception quand entrant dans une librairie j'ai vu qu'un magazine proposait fin *décembre 83* un reportage sur le tournage de *Indiana Jones and the Temple of Doom*... D'autre part, mais ai-je le droit de m'en plaindre ?, l'E.F. a perdu son caractère *amateur*, qui lui donnait du charme.

Résultat, mon abonnement prend fin ce mois-ci, et j'ai décidé après trois ans de ne pas revenir à l'E.F. tant qu'il ne redeviendra pas le meilleur magazine de « la nouvelle dimension du cinéma ».

Philippe Guimeneuf, 44300 Nantes



● Bravo à votre magazine qui, pour traiter un sujet dit « populaire », n'en est pas moins profond pour autant. Vous êtes en effet pratiquement la seule revue spécialisée en France à conseiller honnêtement les films à voir sans s'aveugler devant leur budget fabuleux, leur prétendue « culture-spécial-jeunes », ou leur faciès exagérément commercial, tout en respectant les croyances, les convictions politiques ou les idées de chacun.

Ainsi avez-vous été les premiers à parler de ce film fabuleux qu'est *Evil Dead*. Combien de navets avons-nous dû ingurgiter pour enfin avoir un film d'horreur, un vrai, digne descendant du théâtre du Grand-Guignol. Aujourd'hui, les effets sanglants, après ce que nous ont offert les Lucio Fulci et autres Ruggero Deodato, ne nous émeuvent plus guère, et les films basés uniquement sur quelques meurtres esthétiques — genre « psycho-killers » — ne sont plus impressionnants. Bien que, selon lui, amateur depuis peu seulement de l'épouvante (cf. les différents interviews donnés par le réalisateur dans l'E.F.) Raimi a parfaitement compris que pour effrayer le public, il fallait, oute des effets spéciaux dignes des meilleures réussites du genre, une véritable atmosphère comme seuls en littérature des écrivains tels Edgard Allan Poe ou H.P. Lovecraft savaient en créer. A cela, Raimi a ajouté un humour noir vraiment percutant (des œuvres comme *Vendredi 13* et ses suites nous ont montré combien le sérieux dans l'horreur était grotesque et ridicule), faisant de son film une véritable fête du rire et du sang !

Un seul regret : que ce film ait eu une aussi faible diffusion, empêchant de nombreux amateurs de province de visionner ce nouveau « film-phare » du cinéma d'épouvante. »

Phil S., 89500 Villeneuve S/Yonne


Avant de repêcher James Bond dans les eaux bleues de la Méditerranée (« Jamais plus jamais »), la belle Valérie Léon nous offrit le spectacle de ses charmes dans le méconnu « Blood From the Mummy's Tomb » de la Hammer Film, adapté d'un roman de Bram Stoker (photo demandée par Michel Pratt).

Les coulisses de l'Ecran Fantastique



La photo-mystère : Dans quel étrange film (sorti en France) ce jeune garçon « agresse-t-il » sa mère ? Envoyez rapidement votre réponse sur carte postale à « l'Ecran Fantastique », « La photo-mystère », 9, rue du Midi, 92200 Neuilly. **Solution dans notre prochain numéro.** (Les premiers gagnants recevront des invitations pour les séances de notre ciné-club ou des cadeaux).

Solution de la « photo-mystère » précédente : Il s'agissait du *Pionnier de l'espace,* réalisé par Robert Day chez nos voisins britanniques (1959). Interprété par Marshall Thompson et Marla Landi, il nous décrivait le tragique retour d'un cosmonaute transformé en homme-plante buveuse de sang humain ! Nous ont brillamment envoyé les premiers, une réponse exacte : Thierry Viguier et Sylvain Fabre.

PETITES ANNONCES

Nos petites annonces sont gratuites et réservées en priorité à nos abonnés.

CHAQUE mardi « Cinoche et Matograff » et chaque mercredi « Ciné Bouffe » de 12 h 30 à 13 h 30, deux émissions consacrées au cinéma. Affiches et places de cinéma à gagner. Radio Cassis, 12, bis rue St-Martin B.P. 50 Quétigny (région de Dijon). Tél. (80) 44.44.66.

DESIRONS jouer dans un film ! Laurence et Malika Bert (14 ans), 41, rue Tête d'Or, 69006 Lyon. Tél. (7) 889.28.29.

RECHERCHE personne sachant parfaitement dessiner pour la réalisation d'une BD fantastique. Ecrire et envoyer un dessin personnel à : Pascal Gaubiac, 56, cité La Martinenque, 34310 Montady.

DESIRERAIS jouer dans un film SF/fantastique. Thierry Fernandez (16 ans), rés. du Belvédère, Les Marronniers, 76380 Canteleu.

VENDS 15 LdP Agatha Christie, 65 F et E.F. n° 13 à 25 à 27, 33,35 et 36 : 250 F. Gilles Reyne, 434, Bd Nationale, 13003 Marseille.

RECHERCHE tout document sur Dario Argento et « La Création de King Kong » (Ed. Marc Minoustchine). Roger Billiard, 132 rue Sebastien Gryphe, 69007 Lyon. Tél. : 853.03.81.

VENDS affiche de *Creepshow* (120 × 160). Fabrice Poulet, 12, rue de la Madeleine 77400 Thorigny S/Marne.

RECHERCHE documents de toutes sortes (y compris audio-visuels) sur Harrison Ford et Steven Spielberg. Katia Charbit, 210, avenue du Prado. Marseille. Tél. : (91) 76.40.53.

CHERCHE tous documents sur *La guerre des étoiles* (1, 2, 3), ainsi que fans de la Saga. Renée Rougier, 29, rue de l'Ukraine, 31100 Toulouse.

CORRESPONDRAIS avec fans américain(e)s de Michael Jackson possédant photos, vidéos ou autres le concernant. Achèterais tous documents. Mlle Kahtee Erisay, Apt. OG52, Bât. Champagne, Beauval, 77100 Meaux.

ACHETE films S-8, son optique ou magnétique, tous genres. Faire offres détaillées (état, métrage, prix) à : M. Orard, Chemin de l'Arnaud, 26100 Romans.

RECHERCHE photos de *Massacre à la tronçonneuse, Maniac, Meurtres en 3-D* et *Mad Max 1* et *2.* Vends affiches de films, liste contre timbres. Olivier Berneux, Hôtel Giroid, 39310 Lamoura, Jura.

LA NUIT DES FRISSONS ! Au cinéma Rialto (7, rue de Flandre, Paris 19e), le samedi 17 mars, de 23 h à l'aube. Au programme : *Au-delà du réel, Seule dans la nuit* et *Harlequin.* Prix : 50 F (boissons et sandwiches).

RECHERCHE tous documents concernant le film *Wolfen* (livre, photos, articles, etc). Patrice Thomas, 3, rue Robert Vivier, Les Fontaines, 37200 Tours.

VENDS ou échange : recueil contenant *Star Wars 1* et *2* en BD, divers James Bond chez Plon, et jeux à cristaux liquides. Ecrire à : Olivier Boulaire, 11, rue Corneille, 11000 Carcasonne.

VENDS ou échange nombreux fanzines de cinéma fantastique, français et américains. Ecrire à : Claude Vanzavelberg, 28, « La Lys », Résidence Artois, 62700 Bruay.

RECHERCHE tous documents sur Sam Peckinpah (affiches, articles, photos, etc.) et Georges A. Romero. Patrick Anfosso, 3, rue Aldebert, 13006 Marseille.

ECHANGE affiches de *La Féline* et de *Ténèbres* contre tous documents sur Harrison Ford et *Star Wars 1, 2* et *3.* Recherche également documents sur *Blade Runner* et *Les Aventuriers de l'arche perdue.* Christine Saillot, 29, rue Maurice Taconet, 76310 St-Adresse.

CORRESPONDRAIS avec jeune lecteur(trice) passionné ou ayant vu beaucoup de films fantastiques et SF. Gerard Kolbeck, 80, bd Lafontaine, 67200 Strasbourg, Hautepierre.

RECHERCHE tous documents sur *La Guerre des étoiles* et Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, etc. Sylvie Sauvage, Noyers, Pont-Mangis, 08350 Donckery.

ACHETE tous documents sur *La Dernière maison sur la gauche, Macabro* et *Cauchemar à Daytona Beach.* Vincent Leroux, 45, avenue du Belvedère, 91800 Baunoy.

VENDS affiches tous formats, photos, revues françaises et américaines, vidéo-cassettes, films S-8. Liste contre enveloppe timbrée. Jean-François Rodriguez, 29-31, rue du 141e Ria, 13003 Marseille.

ACHETE films S-8 couleur v.o. *La Guerre des étoiles,* v.f. *L'Empire contre-attaque.* Christophe Houzé, 12, les châteaux Brûloirs, 95000 Cergy-Pontoise.

RECHERCHE affiches de tous pays sur *La Guerre des étoiles.* Cherche également correspondants pour créer un club Star Wars dans la région de Bordeaux. Alexandre Marcinkowkski, 47, rue Franz Malvezin, 33200 Bordeaux. Cauderan.

ACHETE n° 2 et 4 de l'Ecran Fantastique. Jean-Luc Groulon, 53e BCS/DAT, Caserne Lambert, 97405 St-Denis. Ile de la Réunion.

RECHERCHE affiches fantastiques, d'horreur et de SF. Christophe Le Gal, 17, rue Yves Guillou, 29000 Quimper.

VENDS films S-8 à prix réduits et également articles de collection pour cinéphiles. Doc. contre env. timbrée. D. Auzel, Tour de Ville, 12330 Marcillac-Vallov.

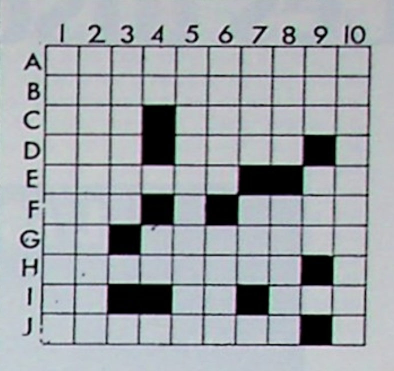
VENDS caméra S-8 sonore Chinon 80 SHR XL, zoom él. (fondus enchaînés, trucages, etc.) et autre matériel. Tél. 960.22.91 (95150 Taverny).

CHERCHE documents sur *Star Wars.* Françoise Neumayer, 23, Village de la Croix des Gardes, 06400 Cannes.

CHERCHE affiches du *Retour du Jedi, Scanners* et *Zombie* (120 × 160) Arnaud Briquet, 19, rue de Marivaux, 72000 Le Mans

MOTS CROISES N° 16

PAR MICHEL GIRES



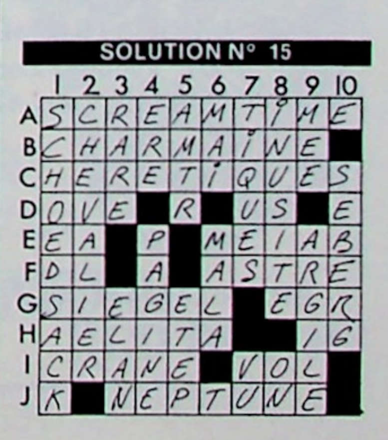
HORIZONTALEMENT :

A - A violé Julie Christie.
B - L'Ecran Fantastique en est un.
C - Joanne Wooward lui donna 3 visages - Film de William Lustig.
D - Début de Résidence - Personnage interprété par Bela Lugosi et Marty Feldman.
E -Prénom d'un célèbre personnage de romans policiers - Réalisa *Houdini* en 53 (initiales).
F - Double est une mouche redoutable - Prénom de West qui interpréta Batman.
G - Voyelle double - Pulvérise.
H - Têtue.
I - Noël sans voyelles - Interprète de Marcel Pagnol (initiales) - Toutes taxes comprises.
J - Celui des anneaux fut le héros d'un dessin animé.

VERTICALEMENT :

1 - Les savants fous en pratiquent d'extraordinaires.
2 - Le temps ne l'est pas sauf dans les films fantastiques.
3 - Celui de Samuel Fuller l'était pour tuer.
4 - Voyelle double - Fut une des vedettes du *Sommeil noir* (initiales).
5 - Sélection pour l'Oscar.
6 - Est précédé en principe de « vieil » - Peut se trouver dans l'air et dans l'eau.
7 - L'une des îles de l'archipel des Cyclades - Peut se vendre au diable.
8 - Lettres d'Amérique - Début de Dietrich
9 - Voyelles - Film de Roger Corman (1970)
10 - Ce que fait un film dans un cinéma permanent.

SOLUTION N° 15





JAWS 3-D

(Alan Parker - MCA Records 6124)

Après l'échec relatif, sinon cuisant pour le second, qu'avait constitué la relève musicale de John Williams pour *Superman II* et *III*, Alan Parker est le second compositeur à qui échoit la lourde tâche de succéder à Williams : surtout après l'excellent *Jaws 2*, ce n'était évident : mais Parker, lui, s'en tire avec honneur. Son premier mérite est de n'avoir pas repris le thème de son prédécesseur à l'état brut, mais en le démarquant, faisant de lui une mélodie dans laquelle on ne reconnaît pas immédiatement le thème initial — dont la reprise lui a d'ailleurs été vraisemblablement imposée — de sorte qu'elle se prête cette fois à des développements. Second mérite : tout en conservant l'esprit des deux précédentes partitions de Williams pour la série ; Parker fait en même temps œuvre originale, créant un thème personnel qu'il expose avec brio dès le « Main Title », dans lequel on trouve une très bonne illustration de cette synthèse ; le seul aspect qu'il retient tel quel de son prédécesseur est l'utilisation des cordes pour souligner la menace du monstre ou marquer les rythmes : on voit mal comment il aurait pu l'éviter, et il l'utilise d'ailleurs avec talent dès « Panic at Seaworld », ou dans des passages comme « Shark Chase » ou « Overman's Last Dive ». On notera également avec quelle aisance, dans « It's Alive/Seaworld Opening Day/Silver Bullet », qui ouvre la deuxième face, Parker joue brillamment sur l'utilisation conjuguée des deux thèmes, le sien et celui qu'il a adapté de Williams.

Si le « Love Theme » est un peu terne — et très dans le style de Williams lui aussi — la suite de l'enregistrement va nous offrir quelques pièces de choix, dès que l'apaisement de « Underwater Kingdom » (sur le joli thème, brillamment orchestré, de Parker) aura cédé la place à l'action, dont il constituait le prélude trompeur : désormais les titres suffisent à annoncer la couleur, de « Shark Chase » au crescendo savant et mesuré de « Night Capture », en passant par « It's Alive » ou « Philip's Demise » ; un des meilleurs extraits, « Shark Chase and Dolphin Rescue », rivalise en brio avec l'excellent « The Shark's Gonna Hit Us ! », peut-être le meilleur du disque, qui s'élève sans équivoque au niveau des meilleures séquences d'action composées par Williams pour *Jaws 2* (on remarquera combien l'utilisation des cuivre, à la fin de l'extrait, rappelle curieusement les notes finales de « Time Machine », dans *Time after Time* de Rozsa : cela frise le clin d'œil !). Dirigée avec vigueur par Alan Parker lui-même, *Jaws 3-D* constitue donc de bout en bout une excellente surprise.

CLAUDIO GIZZI

Flesh for Frankenstein (Varese STV 81157) / **Blood for Dracula** (Varese STV 81156).

Dans le milieu de l'année 1977 (cf. E.F. n° 1 p. 129) nous attirions déjà l'attention sur la remarquable qualité — en tout point conforme à l'extrême soin apporté au scénario et à la réalisation des deux films — de la musique composée par Claudio Gizzi pour ces classiques de la parodie fantastique que sont *Chair pour Frankenstein* et *Sang pour Dracula*. On mesure combien d'années il aura fallu pour qu'un éditeur de disques décide enfin de les mettre sur le marché. C'est à présent chose faite. La musique de Claudio Gizzi est belle, romantique à souhait, et parfaitement complémentaire de l'image. Là où les détournements des deux mythes les plus célèbres de la littérature (et du cinéma) fantastique frisaient par moments le comique pur, la partition de Gizzi avait l'intelligence de maintenir de façon quasi-constante la gravité tragique si fondamentale dans les deux récits, tout autant que le climat très « dix-neuvième siècle » qui les imprègne, et que les films eux-mêmes respectaient en ne se départant pas d'un classicisme latent — dans les décors, les costumes et maints aspects de la mise en scène — qui ne mettait que mieux en évidence la fantaisie débridée de certaines autres composantes. Et si la reprise — grandiloquente grâce à la simplification de l'orchestration — du Tanhauser de Wagner entre pleinement dans le jeu de la parodie, alors que la créature prend enfin vie sous les yeux émerveillés de son créateur (« The Creation » in *Frankenstein*), tout le reste des deux enregistrements ne cesse de traduire cet intime mélange entre les tendances profondes des sources littéraires, une volonté d'esthétique manifeste liée à l'évident talent du compositeur et le climat que soulignait sans discontinuité les aspects les plus voyants des films, jusqu'à la violence des tragédies finales. Tout cela est de la belle ouvrage enfin tirée de ses cendres. Alors précipitez-vous !



HERCULES

(Pino Donaggio, Varese STV 81187)

Il est inadmissible de se moquer du public au point de trafiquer le minutage des extraits, leur découpage sur chacune des deux faces — et, du même coup, les titres ! — de sorte à camoufler ce qu'une écoute à peine attentive permet de déceler sans équivoque, même si, au premier abord, on n'ose en croire ses oreilles : la face 2 est l'exacte réplique, note pour note, de la face 1 ! Pourtant, à lire la liste des extraits sur la pochette, on ne douterait pas que toute l'histoire d'*Hercules* — de sa précoce victoire sur les serpents à la descente aux Enfers, en passant par les écuries d'Augias et l'Hydre de Lerne — va musicalement se dérouler sous nos yeux. Et bien nenni... Cela porte un nom : c'est du vol ! Du vol qui nuit à la réputation du très bon compositeur qu'est Pino Donaggio — et qui apporte manifestement ici la preuve de nouvelles facettes de son talent sans pour autant renier ce qui faisait le meilleur de partitions comme *Dressed to Kill* ; du vol qui, plus indéniablement encore, est parfaitement indigne d'un label comme Varese. Du vol et, répétons-le : un scandale !

LE CHOIX DES SEIGNEURS

(45 t WEA 249517-8)

Quelques mots pour finir, en attirant l'attention sur l'agréable musique signée par David Hugues et Martin Cooper pour *Le choix des Seigneurs* : une musique légère certes, bien empreinte de certaines tendances de la musique de film à l'italienne — western notamment — mais qui s'écoute avec plaisir à travers deux variations du thème principal.

Bertrand Borie

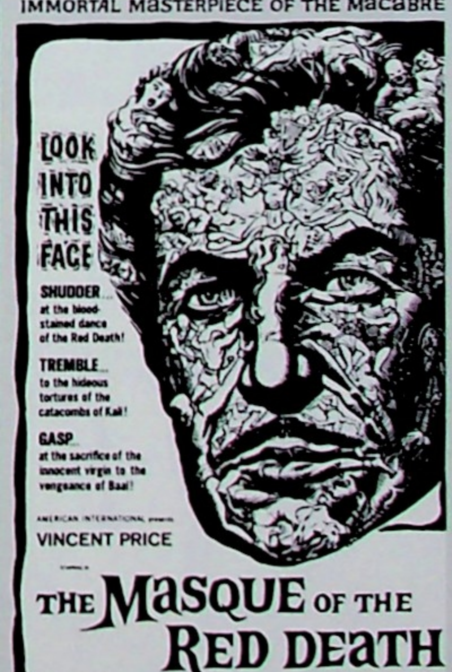
CINE-CLUB...CINE-CLUB...CINE-CLUB...CINE-CLUB...

L'ECRAN FANTASTIQUE
présente :
« LE MASQUE DE LA MORT ROUGE »

(« The Masque of the Red Death »)
Un film de Roger Corman (USA/GB 1964)
Avec Vincent Price.

Mercredi 21 mars à 19 h 30
Institut d'Art et d'Archéologie
(Grand-Amphithéâtre)
3, rue Michelet - Paris 6e (M° Port-Royal)

En collaboration avec
LA CINEMATHEQUE UNIVERSITAIRE




LA GUERRE DES ÉTOILES ™
STAR WARS ™
© 1977 LUCASFILM LTD

VIDEO SHOW



LA GUERRE DES ÉTOILES

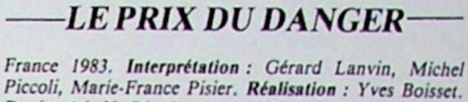
(Star Wars) 1977. ***Interprétation :*** *Harrisson Ford, Mark Hamill, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness.* ***Réalisation :*** *George Lucas.* ***Durée :*** *2 h 01.* ***Distribution :*** *CBS Fox.*

SUJET : « Aidé de quelques valeureux amis, le jeune chevalier Jedi, Luke Skywalker va aider la belle princesse Leia à libérer la galaxie du joug puissant et maléfique de l'Etoile de la Mort et de ses implacables maîtres : l'Empereur, et le fanatique Darth Vader... ».

CRITIQUE : La fantastique constellation de *La guerre des étoiles* illumine aujourd'hui le petit écran de la vidéo, sur lequel vont débarquer les désormais légendaires héros de cette phénoménale saga, qui nous entraînent dans le premier volet de leurs formidables aventures.

Conçu pour répondre au désir de George Lucas d'associer la grande aventure spatiale à une noblesse chevaleresque, *Star Wars*, qui lui fut en partie inspiré par *Flash Gordon* (dont il ne put hélas obtenir les droits), réussit la gageure de combiner à la perfection les multiples atouts du space-opéra, dont il allait devenir le modèle absolu. Spectacle total au thème manichéen, *Star Wars* est de ces films qui transcendent les vertus humaines (héroïsme, courage, abnégation), faisant ainsi davantage appel aux sentiments qu'à la raison, d'où son formidable impact lui permettant de reléguer au loin les frontières de l'Imagination. Etabli selon un schéma classique sur lequel intervient la confrontation des Forces Obscures (Darth Vader) et celles du Bien (Obi Wan Kenobi), *Star Wars* met en scène les éternels protagonistes de cette dualité : la chevalerie puise « sa force » dans l'ordre Jedi, auquel le jeune Skywalker (se substituant à Lancelot) va être initié par le Sage Obi Wan, éternel archétype de Merlin. Dans cette quête vers le triomphe de la Lumière, Luke sera supporté par les fougueux adeptes que sont la princesse Leia (dont l'intrépide audace révèle l'évolution de la gente féminine) et Han Solo, l'aventurier.

Mais au-delà de l'enthousiasme suscité par ses personnages héroïques, *Star Wars* puise sa véritable crédibilité dans l'univers hors du temps dans lequel il se déroule, et où la notion d'invraisemblance n'a plus cours. Cet aspect du film qui fait appel aux plus étonnants délires de l'imagination (robots quasi humains, faune extra-terrestres « monstrueusement » diversifiée, bases et vaisseaux spatiaux hallucinants) doit sa saisissante réussite à une prodigieuse conjugaison de talents artistiques et technologiques dont *Star Wars* bénéficia, et que Lucas su doser avec une talentueuse habileté, pour la plus grande joie des spectateurs. Loin d'avoir subi les assauts du temps, *Star Wars*, que l'on peut redécouvrir peu de temps après la sortie du *Retour du Jedi*, se laisse voir avec l'ineffable plaisir d'un bain de jouvence exaltant notre faculté de rêver, que ne parvient pas à altérer un passage au pan and scam, ni l'absence de dolby stéréo n'atténuant en rien le talent que John Williams mit au service de la partition musicale. Copie et duplication excellentes.



MAKING OF ALIEN

U.S.A. 1983. ***Réalisation :*** *H.R. Giger.* ***Durée :*** *55 mn.* ***Distribution :*** *Mélisa Vidéo.*

SUJET : « Les coulisses techniques et artistiques d'un chef-d'œuvre par l'un de ses principaux concepteurs… ».

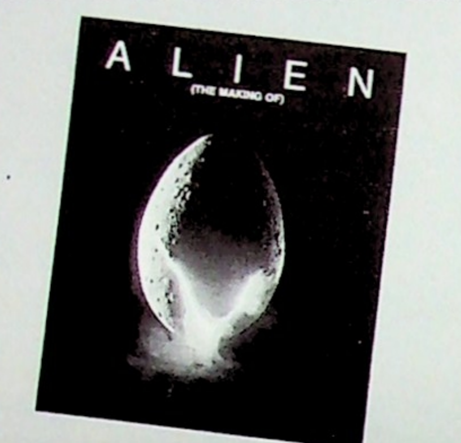
CRITIQUE : Voici quelques années, Ridley Scott réalisa un film qui restera pour longtemps dans la mémoire des amateurs du genre, comme l'un des sommets de la terreur et de l'épouvante : *Alien !* (cf. précédent numéro).

Outre l'immense talent artistique de son réalisateur, *Alien* puisait son formidable impact dans l'univers et la créature fantastique qu'il mettait en scène. C'est à Giger, ex-dessinateur industriel qui devint le peintre-sculpteur de génie que l'on sait, que Scott confia la lourde responsabilité de ces créations. Travaillant en étroite collaboration avec Dan O'Bannon qui voyait en lui le seul artiste susceptible de concrétiser le fruit de son imagination, Giger, puisant dans les méandres de nos antécédents darwiniens édifia dans la plus fébrile excitation l'œuvre qui allait être le point culminant de sa carrière.

De ce travail titanesque, Giger réalisa le film que nous découvrons aujourd'hui et à travers lequel on peut voir la lente élaboration de ce qui donna jour à un monde d'une autre dimension et à son terrible habitant. Ainsi au fil de ces 55 mn, s'esquissent, s'enchaînent et prennent vie les visions dantesques d'*Alien* par l'inextricable enchevêtrement de câbles, plasticine, polyester, caoutchouc, plâtre, ossements et autres éléments qui président insolemment à cette fabuleuse machinerie d'effets spéciaux.

De l'aride planète au monstrueux mutant en passant par le pilote, les œufs et leur incroyable fœtus, les images défilent, déflorant tous leurs secrets grâce aux révélations de Giger, Ridley Scott, Di Macchio ou Carlo Rambaldi.

Un panorama qui fera les délices des fans d'effets spéciaux et des multiples « victimes » qui succombèrent aux charmes mortels d'*Alien*…





FROGS

U.S.A. 1971. ***Interprétation :*** *Ray Milland, Sam Elliot, Joan Van Ark.* ***Réalisation :*** *George McCowan.* ***Durée :*** *1 h 28.* ***Distribution :*** *RCV.*

SUJET : « La Fête Nationale marque l'anniversaire de Jason Crockett, vieillard autoritaire et irrascible, célébrant traditionnellement ce jour dans sa grande demeure égarée sur une île marécageuse du Sud des Etats-Unis. Mais cette année, rien ne semble se dérouler comme prévu !… »

CRITIQUE : Débutant sur un ton de badinage d'une banalité quelque peu lassante, sur lequel s'égrènent les acerbes polémiques de la famille Crockett, *Frogs* acquiert rapidement une tension dont la force s'amplifie par une habile combinaison de l'image (gros plans des crapauds, à chaque instant plus nombreux et inquiétants) et de la bande-son (croassements aigus et agressifs de ces animaux), et n'aura de cesse avant la conclusion du film.

A l'encontre de son titre, *Frogs* ne s'applique pas seulement à révéler la « révolte » des crapauds, mais également celle des multiples créatures (animales et végétales) qui peuplent l'île où se déroule ce dramatique récit. Prenant un parti résolument écologiste (à l'image de son héros), George McCowan nous invite à méditer sur les méfaits de la pollution engendrée par l'Homme dans la nature avec une insouciance que ses personnages (riches et arrogants) illustrent parfaitement. Réalisé à une époque où la fièvre du gigantisme marquait une pose, *Frogs* fait plutôt appel au nombre (les produits toxiques ayant multiplié les crapauds), créant ainsi la force qui va engendrer une terrible vengeance empreinte d'une maléfique « intelligence ». Filmant reptiles et batraciens avec une époustouflante virtuosité (l'araignée s'avançant vers sa victime, les lézards répandant le poison dans la serre, les regards obséquieux des crapaux), le réalisateur parvient à leur insuffler une vie diabolique d'où découle une terreur qui gagne le spectateur aussi sûrement que par l'inoculation d'un venin ! *Frogs* est un film dont l'envoûtement n'a d'égal que l'épouvante qu'il distille au gré d'une admirable photographie. A voir ou à revoir.

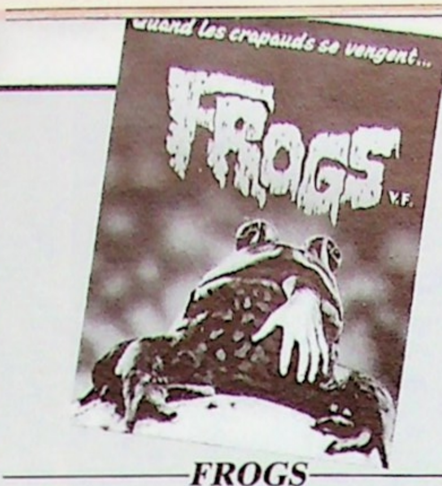
L'HOMME AUX RAYONS X

(The Man with X-Ray Eyes) U.S.A., 1963. ***Interprétation :*** *Ray Milland, Diana Van Der Vlis.* ***Réalisation :*** *Roger Corman.* ***Durée :*** *1 h 17.* ***Distribution :*** *RCV.*

CRITIQUE : Conçu par une équipe qui fit les beaux jours d'un cinéma nous passionnant, *L'homme aux rayonx X*, s'il recèle de nombreuses qualités (mise en scène, photographie, interprétation), se distingue tout particulièrement par la brillante idée qui préside à son scénario. Idée que Roger Corman fait progresser avec brio et intelligence, de la simple expérience scientifique (amélioration de la condition humaine) à la fable philosophique (la conclusion démontrant que l'on ne peut en vain défier les lois de la vie).

Répondant aux caractéristiques de la grande lignée des savants-fous, le paisible docteur Xavier va devenir un être traqué et prêt à tout (crime ou vol) afin que jamais ne cessent les effets de cette « seconde vue » acquise et dont, malgré l'intolérable douleur qu'elle lui procure, il tient à conserver les terribles et prodigieux effets. Mettant en exergue la vanité humaine confrontée à l'un des aspects de la connaissance absolue, Corman distille un climat d'épouvante allant crescendo jusqu'à l'horreur de l'ultime image complétant le parallèle de dogmes scientifiques et religieux, dont l'un agissant en rédempteur met un terme cruel aux effets de son antagoniste, faisant ainsi triompher la parole de Dieu. Modeste production, *L'homme aux rayons X* bénéficie d'effets spéciaux qui pour être dépouillés n'en sont pas moins efficaces, et d'une très juste interprétation de Ray Milland prêtant son lourd regard bleu au docteur Xavier.

Un film puisant sa crédibilité dans un remarquable scénario intelligemment élaboré, qui laisse rêveur quant aux possibilités dont il pourrait aujourd'hui bénéficier techniquement dans le cadre d'un remake. Copie et duplication excellentes.



LE PRIX DU DANGER

France 1983. ***Interprétation :*** *Gérard Lanvin, Michel Piccoli, Marie-France Pisier.* ***Réalisation :*** *Yves Boisset.* ***Durée :*** *1 h 39.* ***Distribution :*** *UGC.*

CRITIQUE : Inspiré par la nouvelle de Robert Sheckley, *Le prix du danger* s'impose comme une dénonciation de la télévision et de sa manipulation sur les masses. Mais plus que sur la remise en question de cette gigantesque machinerie, Boisset s'interroge surtout sur l'évolution de l'Homme à travers ses penchants de voyeuriste que l'audio-visuel exacerbe progressivement en lui. *Le prix du danger* n'est pas une émission réellement futuriste, le film peut aisément se situer demain dans une capitale d'Europe atteinte par tous les symptomes caricaturés de notre société actuelle et dans laquelle l'individu acculé par tous les maux qu'il subit, chercherait avidement une échappatoire à son agressivité refoulée (l'incroyable comportement des chasseurs de prime). Avec un cynisme profond, Boisset promène l'œil de sa caméra sur des personnages de pantomimes (organisateurs et présentateur), qu'il veut à l'évidence fort évocateurs. Mais *Le prix du danger,* comme son réalisateur et son scénariste, est également français, état qui ne lui permet guère de traiter l'aspect psychologique de ce sujet avec la persuasion voulue et qui laisse, à cet égard, le spectateur sur une certaine réserve. Piccoli emporté par son élan d'animateur de parade devient totalement insupportable, quant à ses acolytes (Pisier et Cremer) ils sont bien peu convaincants dans leurs rôles. Seul Gérard Lanvin en « héros de fortune » d'une société impitoyable, et se révoltant avec la fureur du désespoir, parvient à nous faire adhérer à sa quête désespérée, confirmant ainsi sa brillante étoffe de comédien. Plus habile que ses protagonistes à animer leur show, Boisset (entre les séquences de bavardages) mène son film à un train d'enfer, armé semble-t-il de la même conviction que son héros, avec lequel il nous entraîne, au rythme de poursuites haletantes et admirablement orchestrées par une brillante mise en scène, vers une conclusion aux accents désespérés et dénuée d'optimisme.

Le prix du danger frôlant la totale réussite, se distingue comme l'une des meilleures œuvres de son auteur, qui fait ici une passionnante incursion dans un genre pour lequel les Français ne montrent d'ordinaire ni l'audace ni les capacités requises. Copie et duplication excellentes.

LE CRI DES TENEBRES

(Crie In The Nigth) Canada, 1977. ***Interprétation :*** *Kay Hawtry, Lesleh Donaldson.* ***Réalisation :*** *Susan Longmire.* ***Durée :*** *1 h 30.* ***Distribution :*** *Scherzo.*

SUJET : « Healther vient s'installer chez sa grand-mère pour l'été, afin de l'aider à transformer sa demeure en auberge touristique, situation à laquelle l'ont contrainte les difficultés survenues depuis la disparition de son mari. Le soir, d'étranges cris et chuchotements envahissent la maison tandis que de mystérieuses disparitions se multiplient... ».

CRITIQUE : Réalisé par une femme, dont le nom absent de la jaquette n'apparaît que très discrètement au générique, ce petit produit canadien filmé avec un soin qui tente de faire oublier ses faiblesses scénaristiques, puise directement son inspiration dans le célèbre *Psycho*. Hélas, la mince intrigue qu'il recèle ne résiste guère au mauvais doublage français qui déflore rapidement la double personnalité d'un meurtrier aux motivations somme toute fort banales, puisqu'elles trouvent leurs origines dans la jalousie. Ne demeure plus alors qu'une lente procession de personnages absurdes et dépourvus d'humour (le couple d'amants, l'amie de la grand-mère...) paradant ici et là dans l'attente que le tueur (dont l'exaspération n'a d'égale que celle du spectateur) se manifeste. Ainsi, au gré du film, l'ennui s'installe, parfois trompé par l'apparition d'un chat noir maléfique.

Film de femme, mettant en « lumière » ses consœurs (Healther et sa grand-mère) et ridiculisant les hommes (le mari trompé, l'adjoint du shérif), ce *Cri des ténèbres* ne parviendra guère à résonner dans nos mémoires.





OBSESSION

U.S.A. 1976. ***Interprétation :*** *Cliff Robertson, Geneviève Bujold, John Lithgow,* ***Réalisation :*** *Brian De Palma.* ***Durée :*** *1 h 36.* ***Distribution :*** *RCV.*

CRITIQUE : Désirant s'éloigner d'un genre dans lequel il avait admirablement démontré sa maîtrise avec *Sisters* et *Phantom of The Paradise*, De Palma, qui fut maintes fois accusé de plagier le Maître du suspense, réalisa avec *Obsession* son film le plus hitchcockien. Inspiré par une remarquable trame scénaristique dûe aux talents conjoints de Paul Schrader (*Cat People*) et de De Palma (qui en fut néanmoins le principal artisan), *Obsession*, grâce à l'exceptionnelle partition musicale de Bernard Hermann sur laquelle chaque image s'emboîte avec la minutie d'une horlogerie de précision, se révèle l'une des œuvres les plus accomplies de son auteur.

Récit à caractère obsessionnel (amour exalté, sentiment de culpabilité, hallucinante ressemblance), le film de De Palma s'articule autour de l'aspect psychologique régissant une étrange histoire d'amour sur laquelle se greffent un assemblage de visions surréalistes, conférant à cet inquiétant suspense l'insolite parfum d'un fantastique onirique totalement envoûtant.

Rivalisant d'audaces techniques par lesquelles l'élève égale son maître (cf. *Vertigo*), le réalisateur alterne talentueusement les contre-champs (montée vers la cathédrale), travelling (visite de Florence) et panoramiques (éblouissant lors de la scène finale) avec un art consommé. Après avoir désamorcé son récit par un surprenant dénouement dont il nous avait offert les clefs dès le départ (à l'instar d'Argento), De Palma nous convie à un ultime et somptueux ballet, où se mêlent superbement tendresse et émotion pour la conclusion de cette diabolique obsession...

LE TUEUR DE LA FORÊT

(Dont't Go In The Woods) 1980. ***Interprétation :*** *Nick McClelland. James P. Hayden.* ***Réalisation :*** *James Bryan.* ***Durée :*** *1 h 30.* ***Distribution :*** *VIP.*

CRITIQUE : Désordonné, malhabile et par instant insolite, ce petit film tourné dans les somptueux paysages de l'Orégon, dénonce un flagrant amateurisme dans lequel résident à la fois ses forces et ses faiblesses. Le scénario, dépourvu d'originalité, puise son inspiration dans celui qui devait faire de *Délivrance* le remarquable chef de file des « survivals », dont ce *Tueur de la forêt* est un modeste mais étrange descendant.
Dans cette curieuse transposition de « L'enfant sauvage », revu et corrigé par James Bryan, ni logique ni héroïsme ne sont de mise. Après avoir introduit le spectateur sur les lieux à la suite des quatre protagonistes, la caméra les délaisse fréquemment pour se perdre sur les traces d'autres personnages surgis comme par enchantement dans le seul but de distraire le tueur, les accueillant dans un sanglant élan. En effet, après un démarrage au ton soporifique, le rythme s'accélère brusquement avec l'intervention du meurtrier dont on nous laisse un long moment ignorer le visage mais non les intentions, lesquelles revêtent l'aspect de violents et sanglants tableaux (éventration, décapitation, lacération et autres) que le réalisateur se plait à nous dépeindre avec précision.
Filmé avec une incompétence flagrante (caméra instable, photo souvent sombre) *Le tueur de la forêt* n'en est que plus inquiétant, voire plus malsain dans son climat aidé en cela par une bande-son diaboliquement animée par des synthétiseurs irritant insolemment votre système nerveux.
Délaissant les classiques ficelles du genre (amourettes du groupe, héros fantôche, frayeurs désamorcées), ce film apporte quelques convaincantes idées qui en font un produit non dépourvu d'intérêt et tenant les promesses sanglantes dépeintes par sa jaquette...



LA MACHINE A EXPLORER LE TEMPS

(The Time Machine) U.S.A. 1960. ***Interprétation :*** *Rod Taylor, Yvette Mimieux.* ***Réalisation :*** *George Pal.* ***Durée :*** *1 h 40.* ***Distribution :*** *RCV.*

CRITIQUE : A travers ce roman admirablement adapté pour le 7e art, H.G. Wells traduisait, avec son talent de visionnaire, l'un des souhaits les plus délirants de l'Homme : le voyage à travers le temps, s'arrogeant même le droit d'influencer le cours de ses événements. Magicien du cinéma, George Pal confère à cette fable philosophique sur le devenir de l'humanité, une dimension poétique et merveilleuse dont le charme opère toujours au fil des ans. Le film progresse à un rythme alerte sur lequel s'égrennent les ans puis les siècles, dont le réalisateur nous dévoile avec humour la progression, à travers les tribulations vestimentaires d'un mannequin éternellement figé dans une vitrine.

Ainsi, par la magie de remarquables effets spéciaux, le même lieu revêt-il une multitude d'aspects, du plus désuet au plus sophistiqué, jusqu'à l'aboutissement du héros dans l'univers paradisiaque et verdoyant de l'an 802.701, où évoluent passivement les frêles Elois (assimilés à du bétail) sous le règne tyrannique des Morloks (hideuses créatures semi-humaines). Un monde qui laisse étrangement présager de celui qu'évoquera ultérieurement *La planète des singes*. *The Time Machine*, semblable en cela à bien d'autres réalisations du genre, n'envisage qu'avec beaucoup de pessimisme, les lointains lendemains de l'humanité.

Le film de George Pal, outre l'indéniable faculté de rêver à laquelle il nous fait accéder, séduit par sa naïve fraîcheur, ses décors très stylisés, et ses maquillages (les Morloks, à l'apparence fort semblable à celle des Hommes chauves-souris qui hantaient *Space Hunter*).

Un moment savoureux que n'altère en rien le transfert vidéo ayant pour support une excellente copie, fort bien doublée en français.



COLLECTION « L'ECRAN FANTASTIQUE » : LA MAGIE DU CINEMA !

1 **Frankenstein**, les 5e et 6e Festivals de Paris (dossiers), Christopher Lee, Edouard Molinaro (interviews).

3 Les Effets Spéciaux de **Star Wars, L'invasion des Profanateurs de Sépulture**, Erle C. Kenton, Sabu (dossiers), Gary Kurtz, Miklos Rosza (interviews).

5 Le 7e Festival de Paris, R.L. Stevenson, Edward L. Cahn, L'Exotisme dans le Cinéma (dossiers), Steven Spielberg et **Rencontres du 3e Type**, Georges Auric (interviews).

6 **Jaws 2, King Kong** et Willis O'Brien, Dwight Frye (dossiers), Jeannot Szwarc, Paul Bartel, David Brown (interviews).

7 **Lon Chaney Jr**, Conrad Veidt (dossiers), Brian de Palma, Dan O'Bannon (interviews).

8 **Star Trek TV, Star Crash**, Lionel Atwill (dossiers), Luigi Cozzi, Freddy Unger (interviews).

9 Le 8e Festival de Paris, **Jules Verne** (dossiers), Werner Herzog, Juan-Lopez Moctezuma (interviews).

10 **Moonraker, La fiancée de Frankenstein, L'homme invisible**, Les Mille et Une Nuits (dossiers), Ralph Bakshi, Lewis Gilbert, Albert Broccoli, John Barry (interviews).

11 **Le Magicien d'Oz**, Georges Franju, Rod Serling et **La Quatrième Dimension** (dossiers), Ridley Scott, Richard Matheson, Georges Franju, Edith Scob, Jacques Champreux (interviews).

12 Le 9e Festival de Paris (dossier), **Ray Harryhausen**, Nigel Kneale, Piers Haggard, Paul Naschy, Kevin Francis, Simon McCorkindale (interviews).

13 **L'Empire Contre-Attaque, Star Trek-the Motion Picture, Fog** (dossiers), Irvin Kershner, Gary Kurtz, Nick Allder, Robert Wise, John Carpenter, Peter Fleischmann (interviews).

14 **Le Trou Noir, Maniac** et **Mother's Day**, Le Tour du Monde du Fantastique (dossiers), Nicholas Meyer, William Lustig, Charles Kaufman, Gabrielle Beaumont (interviews).

15 **Superman II, Flash Gordon, The Monster Club** (dossiers), Alexandro Jodorowsky, Michael Hodges, Zoran Perisic (interviews).

16 Le 10e Festival de Paris, Les Effets Spéciaux de **L'Empire Contre-Attaque, La malédiction finale** (dossiers), Lucio Fulci, Lamberto Bava, Robert Powell, Richard Lester, Pierre Spengler (interviews).

17 **New York 1997, Le Choc des Titans**, Vincent Price (dossiers), John Landis, Donald Pleasence, Ernest Borgnine, Kurt Russell, Debra Hill (interviews).

18 **Le Voleur de Bagdad, Douglas Trumbull** (dossiers), Jeannot Szwarc, Roger Corman, Luigi Cozzi, Walerian Borowczyk, Desmond Davis, Michael Powell (interviews).

19 **Peter Cushing**, Cannes 81 (dossiers), David Cronenberg, John Boorman, Ruggero Deodato (interviews).

20 **Outland, Excalibur, Hurlements, The Last Horror Film** (dossiers), Ray Harryhausen, Oliver Stone, David Hemmings, Jenny Agutter, Joe Spinnell (interviews).

21 Les Loups-Garous, **Les Aventuriers de l'Arche Perdue** (1), **Au-delà du Réel** (1) (dossiers), Lawrence Kasdan, Roy Ashton, Jean Marais (interviews).

22 Le 11e Festival de Paris, **Les Aventuriers de l'Arche Perdue** (2), **Au-delà du Réel** (2), (dossiers), **Vincent Price** (1), Lucio Fulci, Harrison Ford, Frank Marshall, Ivan Reitman, Terence Young, John Hough (interviews).

23 **Conan, Mad Max 2, Wolfen, Doctor Who** (1), Peter Weir (dossiers), George Miller, Robert Blalack, **Vincent Price** (2) (interviews).

24 **Wes Craven**, Les Maquilleurs d'Hollywood, **Doctor Who** (2), **Fire and Ice** (dossiers), Moebius, René Laloux, Vincent Price (3) (interviews).

25 Cannes 82, **Creepshow, Evil Dead**, Tom Burman (dossiers), Stephen King, George Romero, Sam Raimi, Don Coscarelli, Albert Pyun, Hans Jurgen Syberberg, Lindsay Anderson (interviews).

26 **Blade Runner, Cat People, Halloween 3** (dossiers), Ridley Scott, Philip Dick, Syd Mead, Lawrence Paull (interviews).

27 **Star Trek 2, Le Dragon du Lac de Feu** (dossiers), Nicholas Meyer, Hal Barwood, William Shatner, Leonard Nimoy (interviews).

28 **Poltergeist, The Thing** (1) (dossiers), John Carpenter, Frank Marshall, Tom McLoughlin (interviews).

29 **E.T., The Thing** (2), **Tron** (1), L'Etoile du Silence (dossiers), David Warner, Donald Kushner, Roy Arbogast, Kurt Russell, Kurt Maetzig (interviews).

30 Le 12e Festival de Paris, **Tron** (2) (dossiers), Sam Raimi, Larry Cohen, Denis Heroux, Harrison Ellenshaw, Don Bluth, Allan Holtzman (interviews).

31 Les Zombies au cinéma, **Meurtres en 3-D** (dossiers), Damiano Damiani, Martin Jay Sadoff (interviews)

32 **The Dark Crystal, L'emprise** (dossiers), Jim Henson, Gary Kurtz, Frank Oz, Frank DeFelitta (interviews).

33 **Special science-fiction** (dossier), John Badham, John Dykstra, Tom Savini (interviews). **La Genèse de la guerre des Etoiles.**

34 **Psychose 2, La lune dans le caniveau**, (dossiers), Tommy Lee Wallace, Catherine Deneuve, Jean-Jacques Beineix (interviews).

35 **Cannes 83, Vidéodrome, les Dents de la mer 3-D, le Sens de la vie** (dossiers), John Badham, David Cronenberg, Monty Python (interviews).

36 **Les prédateurs, Tonnerre de feu, Cannes 83, Lon Chaney Sr** (dossiers), Tony Scott, Tony Perkins, Richard Franklin, Roy Scheider, Malcolm McDowell, Pupi Avati (interviews).

37 **Superman 3, Krull, Lon Chaney Sr** (dossiers), C.3PO, Desmond Lewellyn (« Q ») (interviews).

38 **Spécial Le retour du Jedi.**

39 **Dead Zone, X-Tro, House of Long Shadows** (dossiers), Richard Matheson, Robert Bloch, Stephen King (interviews).

40 **WarGames, Dune** (dossiers), Dario Argento, John Badham, Walter Parkes (interviews).

41 Le 13e Festival de Paris, **La 4e dimension, Michael Jackson's Thriller** (dossiers), Joe Dante, Douglas Hickox, Oldrich Lipsky (interviews).

42 Spécial 100 pages sur le nouveau cinéma américain : **La foire des ténèbres, Brainstorm, La 4e dimension, Strange Invaders** (dossiers), Douglas Trumbull, Ray Bradbury, Jack Clayton, Jason Robards, Craig Reardon (interviews).

Nos 2 et 4 épuisés.

Toutes commandes : Media Presse Edition — 92, Champs-Elysées 75008 PARIS
Anciens numéros : 1 à 21 : 17 F l'exemplaire — 22 et suivants : 20 F — Frais de port (l'exemplaire) : France : 2 F. Europe : 4 F.

BULLETIN D'ABONNEMENT

à adresser avec le règlement correspondant à :
MEDIA PRESSE EDITION
92, Champs-Elysées, 75008 PARIS - Tél. : 562.03.95

Nom de l'abonné(e) : ....

Adresse : ....

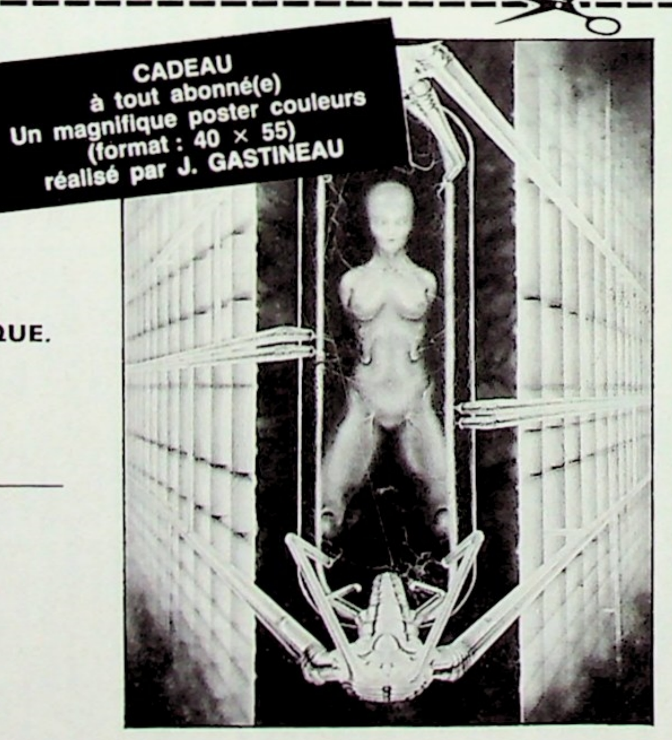
Code Postal .... *Ville* ....

Je souscris ce jour un abonnement à **L'ECRAN FANTASTIQUE**, à compter du prochain numéro.

Ci-joint mon règlement à l'ordre de « Media Presse Edition »

Abonnement : France Métropolitaine : 11 n° : 180 F
Europe : 210 F. Autres pays (par avion) : nous consulter

Anciens numéros : N° 1 à 21 (N° 2 et 4 épuisés) : 17 F l'exemplaire
N° 22 et suivants : 20 F l'exemplaire.
Frais de port France : 2 F par exemplaire.
Europe : 4 F par exemplaire.
Autres pays (par avion) : nous consulter.
Pour toute demande de renseignements, joindre une enveloppe timbrée.



Diffusion : NMPP. Composition : Cadet Photocomposition. Impression : Imprimeries de Compiègne et Berger Levrault. Dépôt légal 1er trimestre 1984.

LA MACHINE A RÊVER

Quand la violence s'empare des villes,
Quand la vie quotidienne - travail, famille, impôts - vous enserre... Partez...
A bord de METAL HURLANT, la machine à rêver. METAL HURLANT, mensuel de bandes dessinées, de rêves graphiques et de phantasmes visuels.




+ Schuiten
RENARD -